# LO RARO Y LO ESPELUZNANTE

MARK FISHER



ALPHA DECAY

Mark Fisher

# Lo raro y lo espeluznante

Traducción de Núria Molines



ALPHA DECAY

# CONTENIDO

*Para Zöe, mi fuente de apoyo constante y la razón por la que hay algo en lugar de nada.*

INTRODUCCIÓN

# LO RARO Y LO ESPELUZNANTE (MÁS ALLÁ DE LO *UNHEIMLICH*)

No deja de ser extraño que haya tardado tanto tiempo en ponerme a reflexionar a fondo acerca de lo raro y lo espeluznante. Pues aunque los orígenes inmediatos de este libro puedan encontrarse en acontecimientos medianamente recientes, desde que tengo uso de razón me han fascinado y perseguido las manifestaciones de lo raro y lo espeluznante; si bien no había identificado todavía estas categorías, y mucho menos había especificado sus rasgos definitorios. Sin duda, esto se debe en parte a que los ejemplos culturales más destacados de lo raro y lo espeluznante se encuentran en las fronteras de géneros como el terror y la ciencia ficción, y las asociaciones que evocan estos géneros han empañado la especificidad de lo raro y lo espeluznante.

Por una parte, empecé a fijarme en lo raro hace más de diez años, tras dos simposios sobre la obra de H. P. Lovecraft en Goldsmith, en la Universidad de Londres; por otra parte, lo espeluznante se convirtió en el tema principal de *On Vanishing Land*, el audioensayo de 2013 que produje en colaboración con Justin Barton. A decir verdad, lo espeluznante se nos acercó sigilosamente a ambos, pues, en un principio, no era el asunto en el que habíamos escogido centrarnos, pero al final del proyecto nos dimos cuenta de que gran parte de la música, películas y obras de ficción que nos habían obsesionado a lo largo de nuestra vida poseían la cualidad de lo espeluznante.

Lo que tienen en común lo raro y lo espeluznante es una cierta preocupación por lo extraño. Lo extraño; no lo terrorífico. La idea de que «disfrutamos de lo que nos asusta» no acaba de dar cuenta del atractivo que poseen lo raro y lo espeluznante. De hecho, tiene más que ver con la fascinación por lo exterior, por aquello que está más allá de la percepción, la cognición y la experiencia corrientes. Esta fascinación suele conllevar una cierta aprensión —pavor incluso—, pero no sería acertado decir que lo raro y lo espeluznante son, por necesidad, algo terrorífico. Con esto no pretendo decir que lo exterior sea siempre algo benefactor. Hay muchísimas cosas terroríficas allí, pero no todo lo que hay en el exterior es terrorífico.

Que haya tardado tanto a la hora de abordar lo raro y lo espeluznante puede que tenga que ver con el hechizo que lanzó el concepto freudiano de lo *unheimlich*. Como es bien sabido, lo *unheimlich* se ha traducido, de manera poco adecuada, como lo siniestro o lo ominoso; la expresión que mejor capta el sentido que Freud le dio a este término sería «no sentirse en casa». Lo *unheimlich* se suele identificar con lo raro y lo espeluznante; el propio ensayo de Freud emplea estos términos de manera intercambiable. Sin embargo, la influencia del gran ensayo de Freud ha provocado que lo *unheimlich* le haga sombra a los otros dos modos.

El ensayo sobre lo *unheimlich* ha tenido una gran influencia en el estudio de la narrativa de terror y ciencia ficción —quizá, al fin y al cabo, más por culpa de las vacilaciones de Freud, las conjeturas y las tesis desestimadas que por la definición que en realidad nos proporciona—. Los ejemplos de lo *unheimlich* que plantea Freud —entidades dobles, mecánicas, con apariencia humana, prótesis— generan cierta inquietud. Pero la resolución definitiva que

Freud da al enigma de lo *unheimlich* –su afirmación de que se puede reducir al complejo de castración– es tan decepcionante como cualquier desenlace manido de una historia de detectives de pacotilla. Lo que sigue fascinándonos es el racimo conceptual que circula por el ensayo de Freud y la manera en la que este ejemplifica de manera recurrente los mismos procesos a los que se refiere. La «repetición» y el «doble»: otra pareja siniestra que se duplica y se repite a sí misma y que parece estar en el centro de todos los fenómenos «siniestros» que Freud identifica.

Sin duda alguna, hay algo que comparten lo raro, lo espeluznante y lo *unheimlich*. Son sensaciones, pero también modos: modos cinematográficos y narrativos, modos de percepción, y, al fin y al cabo, se podría llegar a decir que son modos de ser. En todo caso, no llegan a ser géneros.

Quizá la diferencia más importante entre, por un lado, lo *unheimlich* y, por el otro, lo raro y lo espeluznante sea su manera de lidiar con lo extraño. Lo *unheimlich* freudiano se relaciona con lo extraño *dentro* de lo familiar, lo extrañamente familiar, lo familiar como extraño; la manera en la que el mundo doméstico no coincide consigo mismo. Todas las ambigüedades del psicoanálisis freudiano están reunidas en este concepto. ¿Se trata de convertir lo familiar –y de lo que a la familia se refiere– en extraño? ¿O tiene que ver con devolver lo extraño al espacio de lo familiar, al seno de la familia? En este punto podemos apreciar el doble movimiento inherente al psicoanálisis freudiano: en primer lugar, está el extrañamiento de muchas de las nociones comunes sobre la familia, si bien va acompañado de un movimiento compensatorio por el cual lo exterior se vuelve legible en términos de un drama modernista familiar. El psicoanálisis en sí mismo es un género

*unheimlich*; le persigue una exterioridad a la que da vueltas, pero que nunca puede llegar a reconocer o a afirmar del todo. Muchos analistas han apuntado que el ensayo sobre lo *unheimlich* se parece a un cuento, con Freud en el lugar de un narrador no fiable al estilo de James. Si Freud es un narrador no fiable, ¿por qué deberíamos aceptar que su propio cuento se clasifique en los términos de la categoría que su ensayo propone? ¿Qué pasaría si, en vez de eso, toda la enjundia del ensayo residiera en los incesantes intentos de Freud por contener los fenómenos que explora dentro de la jurisdicción de lo *unheimlich*?

Que lo *unheimlich* asimile lo raro y lo espeluznante es sintomático de un retiro secular del exterior. La generalizada predilección por lo *unheimlich* va a la par con una compulsión hacia cierto tipo de crítica que siempre opera procesando lo exterior a través de las brechas y puntos muertos de lo interior. Lo raro y lo espeluznante actúan a la inversa: nos permiten ver el interior desde la perspectiva exterior. Y, como veremos más adelante, lo raro es *aquello que no debería estar allí.* Lo raro trae al dominio de lo familiar algo que, por lo general, está más allá de esos dominios y que no se puede reconciliar con lo «doméstico» (incluso como su negación). La forma que quizá encaja mejor con lo raro es el *collage*, la unión de *dos o más cosas que no deberían estar juntas.* De ahí la predilección del surrealismo por lo raro, donde se entendía el inconsciente como una máquina de montaje, un generador de extrañas yuxtaposiciones. De ahí deriva también la razón por la que Jacques Lacan –enfrentándose al desafío planteado por el surrealismo y al resto de modos de expresión artística de la modernidad estética– pudo avanzar hacia un *psicoanálisis raro* en el que la pulsión de muerte, los sue-

ños y el inconsciente se libran de cualquier naturalización o sensación de familiaridad.

A primera vista, lo espeluznante puede parecer más próximo al concepto de lo *unheimlich* que lo raro; sin embargo, como lo raro, lo espeluznante también está intrínsecamente ligado con lo exterior; y aquí podemos entender lo exterior de un modo netamente empírico, o bien en un sentido abstracto más trascendental. La sensación de lo espeluznante no suele emanar de espacios cerrados, domésticos y habitados; hallamos lo espeluznante con más facilidad en paisajes parcialmente desprovistos de lo humano. ¿Qué tuvo que suceder para causar aquellas ruinas, aquellas desaparición? ¿Qué tipo de entidad tuvo que ver con ello? ¿Qué clase de cosa fue la que emitió un grito tan *espeluznante*? Como podemos ver en estos ejemplos, lo espeluznante está ligado, fundamentalmente, a la naturaleza de lo que provocó la acción. ¿Qué clase de agente ha actuado? ¿Acaso existe? Estas cuestiones pueden plantearse a nivel psicoanalítico (si no somos lo que creemos ser, ¿qué somos en realidad?), pero también se aplican a las fuerzas que rigen la sociedad capitalista. El capital es, en todos los niveles, una entidad espeluznante: a pesar de surgir de la nada, el capital ejerce más influencia que cualquier entidad supuestamente sustancial.

El escándalo metafísico del capital nos conduce a un tema más amplio, la cuestión de lo inmaterial y lo inanimado: la acción de los minerales y del paisaje para autores como Nigel Kneale y Alan Garner, y el modo en el que «nosotros», «nosotros mismos», nos vemos atrapados en los ritmos, pulsiones y patrones de las fuerzas que no son humanas. No existe lo interior salvo como asimilación de lo exterior; el espejo se resquebraja, soy otra persona y siem-

pre lo he sido. Ahí nos provoca escalofríos lo espeluznante, no lo *unheimlich*.

Un ejemplo extraordinario del desplazamiento de lo *unheimlich* por parte de lo espeluznante es la novela de D.M. Thomas *El hotel blanco*. En un primer momento, la novela parece tratar de un estudio de caso simulado sobre una paciente ficticia de Freud, Anna G. El poema de Anna G. con el que empieza la novela parece, a primera vista, repleto de histeria erótica, como propone Thomas Freud en el historial que redacta. La lectura de Freud amenaza con disipar la atmósfera onírica del poema de Anna G. y también con marcar un rumbo de la explicación: del presente al pasado, del exterior al interior. Pero resulta que el aparente erotismo es, en realidad, una confusión y un desvío del referente más intenso del poema, que no se hallará en el pasado de Anna G., sino en su futuro —su muerte en la matanza de Babi Yar en 1941—. En este caso, los problemas que plantean los presagios y el destino nos traen lo espeluznante bajo una forma inquietante. Sin embargo, se podría decir que el destino pertenece a lo raro tanto como a lo espeluznante. A las hechiceras adivinadoras de *Macbeth*, al fin y al cabo, se las conoce como las «Weird Sisters» (literalmente, «hermanas raras») y uno de los significados arcaicos de «weird» es «destino».[1] El concepto del destino es raro en tanto que implica formas enrevesadas de tiempo y causalidad que son ajenas a la percepción corriente, pero

[1] De ahí que a veces se traduzca como las «Hermanas fatídicas» (en las ediciones de Luís Astrana y de J. Pérez del Hoyo) para mantener la relación etimológica de «fatídico» y «destino» (del *lat.* «fatidicus», compuesto por «fatum» [destino] y «dicere» [señalar, indicar], el que indica el destino). (N. de la T.)

también espeluznante en tanto que plantea preguntas sobre el sujeto de la acción: ¿quién o qué es la entidad que ha tejido el destino?

Lo espeluznante tiene que ver con las cuestiones metafísicas más fundamentales que pueden plantearse; preguntas relacionadas con la existencia y la no existencia: «¿Por qué hay algo cuando no debería haber nada? ¿Por qué no hay nada cuando debería haber algo?». Los ojos ciegos de los muertos, los ojos idos de los amnésicos provocan una sensación espeluznante, del mismo modo que un pueblo abandonado o un círculo de rocas.

Hasta aquí, todavía tenemos la impresión de que lo raro y lo espeluznante tienen mucho que ver con lo inquietante o lo terrorífico; así que permítannos concluir estas notas preliminares señalando diversos ejemplos de lo raro y lo espeluznante que evocan una serie de sensaciones completamente diferentes. Las obras contemporáneas y experimentales suelen parecernos raras la primera vez que las vemos. Esta sensación de lo *erróneo* asociada con lo raro —la convicción de que algo *no debería estar allí*— suele ser una señal de que estamos en presencia de algo nuevo. Aquí lo raro es un indicio de que los conceptos y marcos que hemos empleado anteriormente se han quedado obsoletos. Si en este caso el encuentro con lo extraño no es placentero de manera inmediata (lo placentero siempre se refiere a formas previas de satisfacción), tampoco se puede decir que sea desagradable: disfrutamos viendo cómo lo familiar y lo convencional se pasa de moda; un goce que, por ser una mezcla de placer y dolor, tiene relación con lo que Lacan llama *jouissance*.

Lo espeluznante también conlleva una desafección en cuanto a nuestros vínculos actuales. Pero, con lo espeluz-

nante, esa desafección no suele tener la capacidad de impactarnos que sí que es típica de lo raro. La serenidad que normalmente se asocia a lo espeluznante —pensemos, por ejemplo, en lo espeluznante que es un «silencio sepulcral»— está relacionada con el distanciamiento de las urgencias del día a día. La perspectiva de lo espeluznante nos puede dar acceso a las fuerzas que rigen la realidad mundana, pero que suelen estar escondidas, del mismo modo que nos puede abrir las puertas de espacios que están más allá de la realidad mundana. Esta salida de lo corriente, esta huida más allá de los confines de aquello que normalmente consideramos realidad es lo que, en cierto modo, explica el atractivo particular que posee lo espeluznante.

# LO ESPELUZNANTE

I

# ACERCAMIENTO A LO ESPELUZNANTE

¿Qué es exactamente lo espeluznante? ¿Por qué es importante pensarlo? Como sucedía con lo raro, lo espeluznante merece ser, por derecho propio, un tipo particular de experiencia estética. Aunque esta experiencia la desencadenan formas culturales particulares, no surge de ellas. Se podría decir, en vez de eso, que ciertos cuentos, ciertas novelas o ciertas películas evocan la sensación de lo espeluznante, si bien esta sensación no es un constructo literario o fílmico. Del mismo modo que con lo raro, a menudo podemos encontrarnos lo espeluznante «en bruto», sin que haga falta una forma específica de mediación cultural para sentirlo. Por ejemplo, no cabe duda de que lo espeluznante se adhiere a ciertos espacios y paisajes físicos.

La sensación de lo espeluznante es muy diferente a la de lo raro. La manera más sencilla de comprenderla es pensando en la oposición (con una gran carga metafísica) —quizá la oposición más fundamental de todas— entre presencia y ausencia. Como hemos visto, lo raro se constituye por una presencia —la presencia de lo que *no encaja*—. Lo raro, en algunos casos (aquellos que obsesionaban a Lovecraft), viene marcado por una presencia exorbitante, algo que rebosa y sobrepasa nuestra capacidad de representación. En cambio, lo espeluznante, se constituye por una *falta de ausencia* o por una *falta de presencia*. La sensación de lo espeluznante surge si hay una presencia cuando no debería haber nada, o si no hay presencia cuando debería haber algo.

Esto se puede comprender al vuelo por medio de ejemplos. La idea de un «grito espeluznante» (o escalofriante) —a menudo citado en las definiciones de diccionario de lo espeluznante— es un ejemplo del primer tipo de sensación espeluznante (*la falta de ausencia*). El trino de un pájaro puede ser espeluznante si sentimos que hay algo más (o algo detrás) en su canto aparte de un simple reflejo animal o un mecanismo biológico; que tiene alguna especie de intención, un tipo de propósito que normalmente no asociamos con un pájaro. Claramente, hay algo en común entre esto y la sensación de «algo que no encaja» que hemos dicho que define lo raro. No obstante, lo espeluznante implica de manera necesaria formas de especulación o suspense que no son un rasgo esencial de lo raro. ¿*Hay* algo anómalo en el trino de ese pájaro? ¿Qué tiene de extraño? ¿Estará poseído el pájaro? Y si la respuesta es afirmativa, ¿qué clase de entidad lo posee? Tales especulaciones son intrínsecas a lo espeluznante, y una vez las resolvemos, lo espeluznante se esfuma sin más. Lo espeluznante tiene que ver con lo desconocido; cuando descubrimos algo, desaparece. A estas alturas, cabe resaltar que no todos los misterios generan una sensación espeluznante. Ha de haber también una noción de alteridad, una sensación de que el enigma puede conllevar formas de conocimiento, subjetividad y percepción que van más allá de una experiencia corriente.

A modo de ejemplo para el segundo tipo de lo espeluznante (*la falta de presencia*) tenemos la sensación de lo espeluznante que envuelve las ruinas u otras estructuras abandonadas. La ciencia ficción posapocalíptica, pese a no ser siempre un género espeluznante en sí, está plagada de escenas espeluznantes. No obstante, en estos casos, la sensación de lo espeluznante se ve limitada, ya que se nos ofrece

una explicación de por qué están despobladas estas ciudades. Comparemos esto con el caso del barco abandonado *Mary Celeste*. Teniendo en cuenta que el misterio que rodea este bergantín –¿qué le pasó a la tripulación? ¿Qué hizo que se marcharan? ¿Adónde fueron?– nunca se ha resuelto, y es muy probable que nunca se resuelva, el caso del *Mary Celeste* está repleto de lo espeluznante. Aquí, el enigma, como es evidente, gira en torno a dos preguntas: ¿Qué pasó y por qué? Pero las estructuras cuyo significado y fin no podemos analizar nos plantean un tipo de enigma diferente. Ante el círculo de rocas de Stonehenge o las estatuas de la isla de Pascua nos surgen preguntas de otro tipo. En estos casos, el problema no es *por qué* desaparecieron las personas que crearon aquellas estructuras –no hay misterio alguno al respecto–, sino la naturaleza de *lo que* desapareció. ¿Qué tipo de seres crearon aquellas estructuras? ¿En qué medida eran semejantes a nosotros y en qué medida no? ¿A qué tipo de orden simbólico pertenecieron y qué representaban los monumentos que construyeron en dicho orden? Como las estructuras simbólicas que daban sentido a los monumentos se han desmoronado, en cierto modo, lo que vemos ante tales estructuras es la ininteligibilidad y la inescrutabilidad de lo Real mismo. Ante la isla de Pascua o Stonehenge, casi resulta inevitable especular sobre qué aspecto tendrán las reliquias de nuestra cultura cuando los sistemas semióticos en los que están inscritas hayan desaparecido. Nos atrae imaginarnos nuestro mundo como una serie de huellas de lo espeluznante. Tales especulaciones –qué duda cabe– muestran lo espeluznante que es la célebre imagen final de la versión original de 1968 de *El planeta de los simios*: los restos de la estatua de la Libertad, tan ilegibles desde la perspectiva del futuro lejano posapocalípti-

co y poshumano como Stonehenge es hoy en día para nosotros. Los ejemplos de Stonehenge y de la isla de Pascua hacen que nos percatemos de la irreductible dimensión espeluznante de ciertas prácticas arqueológicas e históricas. Sobre todo cuando se trata de un pasado remoto, desde la arqueología y la historia se formulan especulaciones que nunca pueden (volver a) darse en el presente.

Tras todas las manifestaciones de lo espeluznante, el enigma central es el problema de quién o qué realiza la acción. Cuando no hay ausencia, la cuestión tiene que ver con la existencia del sujeto u objeto de la acción como tal. ¿Hay un agente deliberado? ¿Nos observa una entidad que aún no se ha mostrado? En el caso de la no presencia, la cuestión tiene que ver con la *naturaleza* particular del agente. Sabemos que Stonehenge fue erigido, así que la pregunta no es si había un agente tras su construcción o no; la cuestión con la que hemos de lidiar son las huellas de un agente que ha desaparecido y cuyo propósito desconocemos.

Ahora nos hallamos en posición de responder por qué es importante pensar sobre lo espeluznante. Teniendo en cuenta que lo espeluznante es un aspecto clave en el problema de quién o qué realiza la acción, está muy relacionado con las fuerzas que rigen el mundo y nuestras propias vidas. Debería quedar especialmente claro a aquellos que vivimos en un mundo capitalista globalmente interconectado que tales fuerzas no son del todo accesibles a nuestra aprehensión sensorial. Una fuerza como el capital no existe en ningún tipo de sentido sustancial, pero es capaz de provocar efectos de casi cualquier tipo. En otro campo, ¿acaso no nos mostró Freud hace ya mucho tiempo que las fuerzas que rigen nuestra psique pueden considerarse

como no presencias –¿No es acaso lo inconsciente una ausencia de presencia?– o no ausencias (las diversas pulsiones o compulsiones que interceden allí donde debería actuar nuestro libre albedrío?).

## 2
## ALGO DONDE NO DEBERÍA HABER NADA. NADA DONDE DEBERÍA HABER ALGO: DAPHNE DU MAURIER Y CHRISTOPHER PRIEST

Ahora pongamos a prueba nuestras observaciones preliminares en relación con dos plumas que, con mucha razón, se han relacionado a menudo con lo espeluznante: Daphne du Maurier y Christopher Priest. Los cuentos espeluznantes de Du Maurier suelen girar en torno a la influencia de entidades u objetos que no deberían poseer una capacidad de acción reflexiva: animales, fuerzas telepáticas y el destino mismo. El efecto de lo espeluznante en alguna de las novelas de Priest, por el contrario, depende de vacíos en la memoria, vacíos que minan de manera fatídica la percepción que tienen los personajes de su propia identidad. El célebre cuento de Du Maurier «Los pájaros» (1952) es un ejemplo de manual de lo espeluznante. Como he comentado antes, los diccionarios, para dar ejemplos de lo espeluznante, suelen hablar de «grito espeluznante». «Los pájaros» se construye a partir de la sensación que despierta un grito de ese tipo en nosotros; la sospecha de que una entidad a la que normalmente no le atribuimos la capacidad de actuar de manera deliberada sí que la posea. En el cuento de Du Maurier, los pájaros dejan de ser parte del paisaje natural y asumen el libre albedrío, si bien la naturaleza de su capacidad de acción sigue siendo misteriosa. En lugar de coexistir con los seres humanos, colaboran entre ellos para emprender un ataque asesino sobre la pobla-

ción humana. Esta colaboración entre diferentes especies de aves es una de las primeras señales de que algo extraño y sin precedentes está sucediendo: «Los pájaros seguían sobrevolando los campos. La mayoría eran gaviotas comunes, pero también había gaviones. Normalmente no se juntaban. Ahora estaban unidos. Algún tipo de vínculo había reunido a aquellos pájaros.»

Para aquellas personas que estén familiarizadas con la adaptación cinematográfica de Hitchcock, se sorprenderán al leer la historia original de Du Maurier. (Se dice que Du Maurier aborrecía la película de Hitchcock.) En lugar de un soleado escenario californiano, nos encontramos en el plomizo y tormentoso Cornualles, aún bajo las garras de la austeridad de posguerra. En lugar de una pareja de tortolitos al comienzo de su historia de amor, encontramos a una familia –los Hocken– defendiendo su casa contra el ataque de las aves. En cierto modo, «Los pájaros», al centrarse en una casa alejada de todo y cerrada a cal y canto puede leerse como un preludio de *La noche de los muertos vivientes* (1968) de George A. Romero. La historia de cómo los personajes pasan de llevar una vida en la comunidad pastoral a esa especie de atomización de supervivencia que Romero llevaría a la gran pantalla.

El poder desconcertante de la historia depende de dos niveles de de amenaza: el primero, sin duda, el terror puramente físico que provoca el ataque de los pájaros; pero el segundo nivel es el que nos lleva a lo espeluznante. A medida que la historia avanza, vemos certezas residuales de los años de la guerra y estructuras de autoridad que se desintegran. Lo que realmente se ve amenazado por los pájaros son las estructuras que explican lo que antes había dado sentido al mundo. En un primer momento, la explica-

ción preferida para el comportamiento de los pájaros es el tiempo. A medida que los ataques se intensifican, aparecen otros elementos narrativos: el granjero para quien Hocken trabaja dice que circula el rumor por el pueblo de que los rusos han envenenado a los pájaros. (Este recurso a las explicaciones prefabricadas de la paranoia de la Guerra Fría tiene cierto sentido si pensamos en que los pájaros han dejado atrás sus diferencias para desarrollar una suerte de conciencia de especie, análoga a la conciencia de clase.)

Los programas de radio de la BBC cobran una importancia capital en la historia. Al principio, la radio es una fuente fiable de autoridad: cuando la BBC anuncia que los pájaros se están congregando por todas partes, la situación anómala consigue una especie de validación oficial. En este punto, la BBC se convierte en sinónimo de una estructura de autoridad en la que todos confían que «hará algo» para evitar el ataque de los pájaros. Pero cuando los anuncios de la radio empiezan a escasear, queda claro que no hay ninguna estrategia para lidiar con las aves, del mismo modo que tampoco hay una explicación lógica de su comportamiento. Hacia el final, la BBC deja de emitir. Y el silencio significa que estamos de manera definitiva en el espacio de lo espeluznante. No habrá explicación alguna. Tampoco indulgencia: al final de la historia, el asedio de los pájaros no parece que vaya a cesar.

En otro célebre relato corto de Du Maurier, «No mires ahora» (1971), ese «algo donde debería haber nada», las fuerzas que residen más allá de los modos ordinarios de explicación, son la percepción extrasensorial y el destino. La historia trata de cómo el no reconocer y desmentir el poder de los presagios acaba contribuyendo a que suceda el acontecimiento predicho.

John y Laura son un matrimonio que visita Venecia como parte de su proceso de duelo por la muerte de su hija pequeña, que acaba de fallecer a causa de una enfermedad. Mientras están en un restaurante, conocen a una extraña pareja de hermanas que dicen poder ver a la hija de la pareja de luto sentada entre ellos, riéndose. Laura se queda maravillada y se obsesiona con las hermanas; John se muestra escéptico y hostil, convencido de que las hermanas se están aprovechando del dolor de su esposa. Poco después, el matrimonio se entera de que su hijo, que está en una escuela en Inglaterra, ha enfermado, así que deciden que Laura vuelva a casa para estar con él. Un día, John está dando un paseo por la ciudad y cree ver a Laura con las dos hermanas en un *vaporetto*. En un ataque de pánico, acude a la policía, convencido de que las hermanas han secuestrado a Laura. Sin embargo, John se entera de que Laura ha regresado tal y como estaba previsto; John, humillado, tiene que explicar a la policía que se había equivocado y disculparse con las hermanas. Después de llevar a las hermanas a casa, le parece ver a un hombre persiguiendo a un chiquillo. Venecia está siendo amenazada por un asesino en serie y John teme que el niño sea su siguiente víctima. Pero lo que pensaba que era un niño resulta ser un enano homicida —presumiblemente, el asesino en serie— que mata a John. En el instante de su muerte, se da cuenta de que su visión de las hermanas con Laura era una premonición, como si hubiera echado un vistazo al futuro cercano cuando las tres estarían juntas en su propio funeral:

Y vio el *vaporetto* con Laura y las dos hermanas atravesando el Gran Canal dejando una nube de vapor a su paso, pero no hoy, ni mañana, sino al día siguiente y entonces supo por qué estaban

juntas, y cuál era el triste motivo por el que habían venido. La criatura estaba farfullando en un rincón. El martilleo y las voces y los ladridos del perro se fueron apagando. «Ay, Señor», pensó, «maldita y estúpida manera de morir.»

En cierto modo, la estructura que aquí emerge es similar al bucle temporal del que hemos hablado antes; pero aquí el bucle está menos ceñido y el registro es más espeluznante que raro por el hincapié que se hace en un agente oculto: el propio destino. Sin duda, el sino en esta historia es terrorífico, pero, como John se da cuenta en su último suspiro, los motivos que teje muestran cierto arte que al final resulta irónico, incluso macabramente cómico, a la par que angustioso. Un aspecto irónico, justamente porque no se reconoce como tal, es que el presagio de John no le permite predecir lo que le depara el destino. John comparte el desdén hacia sus propios poderes de percepción extrasensorial con otro hombre fatídicamente definido por su ceguera autoimpuesta, Jack Torrance en *El resplandor*, del que hablaremos en un capítulo posterior. Como le sucede a Jack Torrance, la percepción extrasensorial compromete el sentido masculino de John de autodeterminación; como Jack, al subestimar las fuerzas que amenazan la capacidad —a fin de cuentas ilusoria— de ser dueño de sí mismo acaba alimentado aquellas mismas fuerzas que al final lo destruyen.

La adaptación cinematográfica de Nic Roeg (1973) —que, en este caso, sí que gozó de la aprobación de Du Maurier— es un ejercicio acerca de la poética del destino. En esta, como en muchas de sus películas, Roeg trabaja con paralelismos, prefiguraciones y ecos que nos invitan a ver el tiempo como una estructura rimada. El rojo de una mancha sobre una diapositiva que John analiza rima con el rojo de la

gabardina que llevaba su hija cuando murió; pero la muerte de su hija no es tanto una catástrofe ya culminada, sino la apertura de un sombrío motivo poético que solo concluye con la muerte de John a manos del enano, con una gabardina roja casi idéntica. Mientras Roeg aumenta nuestra sensibilidad hacia esas rimas, también sugiere toda una serie de contornos espeluznantes de fuerzas del destino que nunca se muestran por completo. Las repeticiones de color van acompañadas de dobletes sonoros. De conformidad con la historia, la representación de Roeg de la ciudad de Venecia es tremendamente espeluznante, cosa que consigue, en gran parte, mediante el uso del sonido. Roeg supo aprovecharse del modo en que Venecia funciona como un laberinto sonoro, ya que su arquitectura genera efectos «esquizofrénicos» al separar los sonidos de su fuente, cosa que produce un espacio sonoro tramposo. John y Laura suelen perderse, regresan sin darse cuenta a lugares de los que acaban de marcharse, vuelven tras sus pasos y retroceden, deambulan por una ciudad que es un laberinto confuso y la imagen fragmentada de un destino que solo se reconoce cuando ya es demasiado tarde.

Si estas dos obras de Du Maurier tienen que ver con ese algo que realiza la acción pero que no debería estar allí —la astucia de los pájaros, el poético tejer del destino—, entonces, las novelas de Christopher Priest *La afirmación* (1981) y *El glamour* (1984) se articulan alrededor de ausencias, vacíos que deberían estar ocupados por ese algo que realiza la acción. Los dos personajes principales se definen a partir de los vacíos de sus historias que ni ellos mismos pueden relatar, y uno de los efectos de la obra de Priest (como de la de Alan Garner, en quien más tarde recalaremos) es que apreciemos el poder espeluznante de las historias.

En un primer momento, *La afirmación* parece el relato de un joven, Peter Sinclair, que ha sufrido una conmoción tras una ruptura y quedarse sin empleo. Tras un encuentro con un viejo conocido, Sinclair acepta la oferta de vivir en la segunda residencia de este hombre, una ruinosa casita de campo en Herefordshire, a cambio de decorarla y reformarla. Durante el tiempo que pasa en la casa, Sinclair empieza escribir lo que cree que es una obra autobiográfica, un texto que acabará por explicarle su propia vida. Al principio no vemos el texto —en verdad, quizá no lo vemos nunca—, solo lo que Sinclair piensa sobre él, a veces eufórico y a veces atormentado. Sinclair admite que ha empezado a embellecer y alterar por completo elementos del relato cambiando detalles relativamente triviales como el nombre de los lugares y los personajes, pero también rasgos de personalidad y acontecimientos clave. Así, justifica que estas enmiendas harán que la novela sea fiel a una «verdad más elevada». Esto es algo que dirían muchos novelistas y, sin duda, Priest se está riendo a costa de sí mismo.

Cuando, llegado el caso, vemos el texto «autobiográfico» de Sinclair, no parece serlo ni de lejos: se asemeja a una extravagante obra de fantasía (de hecho, casi parece pertenecer al género fantástico). En realidad, nunca llegamos estar seguros de que lo que leemos es ese manuscrito autobiográfico de Sinclair; en una de las versiones de lo que sucede, el preciado manuscrito que Sinclair lleva siempre consigo no es más que un fajo de papeles en blanco. Sin embargo, en el manuscrito que leemos, Sinclair se convierten en el ganador de un premio especial, que tiene lugar en un lugar llamado Collago, una isla que es parte de un «Archipiélago de Ensueño» —un vasto grupo de islas que, tal y como apunta su nombre, parece ser tanto un estado mental como

espacio geográfico—. El premio permite a los ganadores pasar por un proceso llamado «atanasia», que les otorga una especie de inmortalidad limitada: sus cuerpos quedarán libres de cualquier enfermedad y serán inmunes a cualquier afección futura, pero sí que podrán morir a causa de accidentes. Sin embargo, el proceso de atanasia implica que pierdan la memoria por completo. Su personalidad volverá a construirse a partir de un exhaustivo cuestionario que se ha de completar antes de la operación de atanasia. Sin embargo, Sinclair insiste a las personas que van a encargarse de su rehabilitación que utilicen su propio texto autobiográfico (que, como es evidente, no puede ser el mismo que leemos: tiene que existir un nivel «por debajo» de *este* relato sobre el archipiélago y el premio).

En el resto de *La afirmación*, la relación entre las líneas narrativas que tienen lugar en espacios del mundo real y las que se desarrollan en el Archipiélago de Ensueño se va imbricando cada vez más. Resulta que Sinclair —o una parte de Sinclair— está generando relatos fraccionados para apartar de su mente el trauma por el papel que desempeñó en el suicidio de su amante, Gracia.

Un episodio de la infancia de Sinclair nos proporciona la que podría ser la clave de toda la novela. Este recuerda un incidente tras el cual perdió de manera retrospectiva todo recuerdo de los tres días anteriores:

Durante aquellos tres días debí de estar alerta, despierto y consciente de mí mismo, sintiendo la continuidad del recuerdo, seguro de mi identidad y de mi existencia. Un suceso *posterior*, sin embargo, los había borrado, como cuando un día la muerte borre todos mis recuerdos. Fue la primera vez que experimenté una especie de muerte y, desde entonces, aunque no temía la

inconsciencia en sí, me di cuenta de que la memoria era la clave para poder sentir. Yo existía siempre y cuando recordase.

La ironía del asunto es que el Sinclair del Archipiélago de Ensueño pasa por la «muerte» de la amnesia para poder alcanzar la inmortalidad. Y si Sinclair existía «siempre y cuando recordase», el problema reside en que las diferentes versiones de Sinclair *no* recuerdan: el Sinclair «de este mundo», al tener la conciencia fragmentada por la presión del suicidio de Gracia y el Sinclair del Archipiélago de Ensueño, al someterse al proceso de atanasia.

Lo que resulta espeluznante es la capacidad de acción del propio inconsciente. *La afirmación* puede leerse como una reflexión extensa acerca del enigma de cómo podemos ocultarnos algo a nosotros mismos, de cómo una sola entidad puede ser, al mismo tiempo, la que oculta algo y a la que se le oculta ese algo. Esto solo puede suceder porque la unidad y la transparencia que normalmente adscribimos a nuestra mente son ilusorias. Los huecos y las incoherencias son aspectos constitutivos de lo que somos. Lo que llena esas lagunas son historias que, por tanto, tienen vida propia. El recuerdo en sí ya es un relato, y cuando hay huecos en la memoria, necesitamos fabricar historias nuevas para rellenar esos agujeros. Pero ¿quién es el autor de esas historias? La respuesta es que no es tanto un autor como sí un proceso de fabricación de recuerdos sin «nadie» al mando. Este proceso no es una desviación patológica de la norma, sino la manera en la que funciona normalmente la identidad. Sin embargo, este proceso suele estar escondido y solo se muestra cuando algo va mal —cuando las historias fracasan y se vuelve inevitable preguntarse acerca de la maquinaria que las produce—.

La novela de Priest *El glamour* vuelve a muchas de estas cuestiones, particularmente a los problemas de amnesia y de fabricación de recuerdos. Richard Grey es un cámara que ha perdido la memoria tras haber sufrido de cerca la explosión de una bomba terrorista. Durante su convalecencia en un hospital de Devon, lo visita una mujer, Susan Kewley, que afirma haber sido su novia. Como en *La afirmación*, la novela gira en torno a huecos y relatos, y se entiende la memoria como un tipo particular de historia, susceptible a la manipulación y la reconstrucción. Por ejemplo, uno de los médicos que lleva la rehabilitación de Grey se refiere a la enfermedad como una «paramnesia histérica» en la que los pacientes fabrican todo un mundo «recordado» a partir de unos pocos fragmentos.

La novela ofrece versiones alternativas sobre cómo se conocieron Richard y Susan. En la primera versión, la que Richard cree en un primer momento y la que parece haber recuperado a través de la hipnosis, la pareja se conoció durante unas vacaciones en Francia. El avance de su relación se vio ensombrecido por la presencia del amante manipulador de Susan, Niall, con quien ella quiere romper, pero que tiene una siniestra capacidad de retenerla. Sin embargo, Susan rechaza por completo esta versión; afirma que nunca ha estado en Francia y que su escarceo amoroso —de nuevo con Niall entre bambalinas— tuvo lugar en Londres. Hay algo realmente espeluznante en la degradación retrospectiva de los episodios de Francia. Para el lector —y, como puede suponerse, para Grey—, los acontecimientos que tuvieron lugar en Francia tienen tal intensidad que «parecen» tan reales, si acaso no más reales, que los episodios de Londres narrados por Kewley. (Es como una especie de inversión del efecto de lo que sucede en

*La afirmación*: las escenas del Archipiélago de Ensueño, en un primer momento, parecen ser una fantasía o una ficción dentro de una ficción, ontológicamente inferiores a los episodios que acontecen en espacios del mundo real, pero alcanzan una intensidad que excede las secciones más «realistas» de la novela). Si la historia de Francia no fue real, tenemos ante nosotros, igual que en *La afirmación*, la cuestión del agente que la produjo. En el clímax de *El glamour*, parece que nos contestan a esta pregunta: en un giro metaficticio, Niall afirma ser el narrador de toda la novela y ser él quien ha «alimentado» los falsos recuerdos de Richard sobre el viaje a Francia. Si bien el abrumador efecto de esta revelación se supone que debe disipar esa sensación espeluznante que la novela ha construido —pues ya conocemos la naturaleza precisa del agente que ha pergeñado todas esas historias—, todavía nos queda el problema del ámbito de influencia de Niall: qué parte de lo que hemos leído es invención de Niall, qué parte pertenece a lo que Niall sigue llamando la «vida real» de Richard y hasta qué punto podemos separar la ficción de Niall de esta «vida real». Si Richard tiene una «vida real» más allá de Niall, eso implica que Niall «solo» es el narrador, alguien que cuenta la historia de Richard, no su autor-creador, a pesar de la afirmación de Niall de «yo te he creado, Grey».

La lucha metaficticia entre Niall y Richard puede entenderse como parte del interés clave de la novela por la cuestión de la invisibilidad. Si Niall es el narrador, está un «nivel por encima» de los personajes de su narración y, por tanto, no es del todo visible para ellos (pueden interactuar con el personaje Niall, pero no con Niall el narrador). En todo caso, la novela versa sobre la invisibilidad de un modo aparentemente más claro. Niall, Susan y, hasta cier-

to punto, el propio Richard, parecen tener el «glamour». «Glamour», según explica la novela, es una antigua palabra escocesa y

> [en] su sentido original un «glamour» era un hechizo, un encantamiento. Un joven enamorado visitaría a la anciana sabia de su pueblo y le pagaría por un amuleto de invisibilidad, que le colocaría su amada, para que ningún otro muchacho la deseara. En cuanto la muchacha se volvía «glamurosa», se libraba de miradas entrometidas.

La novela es ambivalente sobre cómo se produce esta desaparición. ¿Es acaso un error inducido? ¿Hay gente que, simplemente, no salta a la vista y se queda en un invisible segundo plano para siempre? ¿O es acaso algún tipo de brujería lo que permite que Niall y el resto sean invisibles (pero sería esto diferente, al fin y al cabo, de cualquier error inducido relacionado con la visión)?

La desaparición, junto a la amnesia, es un claro caso de «nada donde debería haber algo». Pero cada caso es completamente diferente. Mientras que la amnesia genera una laguna que se percibe y se siente —un vacío que exige ser completado por una historia—, la desaparición es un vacío que se oculta a sí mismo. Es un ejemplo de alucinación negativa, un concepto introducido en la novela cuando, bajo el influjo de la sugestión hipnótica, Grey es inducido a no ver a una mujer que está en la misma habitación que él. La alucinación negativa es un fenómeno mucho más interesante —y más espeluznante— en muchos sentidos que una alucinación «positiva». *No ver lo que está ahí* es tanto más extraño como un lugar común más habitual que ver lo que no está. No ver algo, el proceso involuntario de pasar por

alto material que contradice –o que no encaja– con las historias predominantes que nos contamos es parte del «proceso de edición» que está en marcha a través del cual experimentamos al mismo tiempo que se produce la identidad. En la alucinación negativa, los objetos y entidades suelen registrarse, pero no verse. Si, pongamos por caso, alguien es inducido a no ver una caja que hay en el suelo, cambiará de dirección para evitar la caja cuando camine por la habitación, y, además, generará un razonamiento, una pequeña historia que explique por qué lo ha hecho. Fue Freud quien introdujo el concepto de alucinación negativa e, igual que sucede con la fabricación de recuerdos, este fenómeno arroja luz sobre los rasgos espeluznantes del inconsciente, su producción negativa. Lo inconsciente, algo que, en sí mismo, es un vacío, una invisibilidad, es también el productor de lagunas que no se ven.

## 3
## ACERCA DE LA TIERRA QUE DESAPARECE: M.R. JAMES Y ENO

Como he comentado en la introducción de este libro, mis reflexiones acerca de lo espeluznante surgieron a partir de un proyecto colaborativo en el que trabajé con Justin Barton, *On Vanishing Land*. La forma que acabó cobrando el proyecto fue un audioensayo de cuarenta y cinco minutos, pero sus orígenes se remontan a un paseo que dimos por Suffolk, en el este de Inglaterra, desde el pueblecito costero de Felixstowe tierra adentro hasta Woodbridge. Se suponía que estábamos buscando localizaciones para otro proyecto, pero el paisaje exigía que nos involucráramos ateniéndonos a sus propios términos. Los marcadores simbólicos del principio y el final del viaje eran el puerto carguero de Felixstowe –una «vasta extensión nada frecuentada», como lo describió Justin en el guion de *On Vanishing Land*– y Sutton Hoo, el célebre enclave donde se halló un barco funerario anglosajón.

El puerto y el cementerio ofrecen dos versiones diferentes de lo espeluznante. El puerto carguero se cierne sobre el decadente pueblo costero; las grúas se alzan por encima del complejo victoriano como los trípodes marcianos de H.G. Wells. Si nos acercamos al lugar desde el interior, desde los pantanos de Trimley, las grúas reinan sobre el paisaje rural como relucientes dinosaurios cibernéticos emergiendo desde un paisaje pintado por Constable. Visto de esta manera, el puerto casi parece un fenómeno raro, un extraterrestre, una erupción inconmensurable en el paisa-

je «natural». Sin embargo, a fin de cuentas, lo que predomina es lo espeluznante. Hay una sensación espeluznante de *silencio* en el puerto que nada tiene que ver con los niveles de ruido reales. El puerto está lleno de ruidos metálicos inorgánicos que salen de los barcos a medida que los cargamentos descargan; lo que falta, al menos para el espectador que observa el puerto desde fuera, desde un punto elevado, son las huellas del lenguaje y sociabilidad. Al observar los camiones que cargan contenedores y a los barcos hacer su trabajo, o al contemplar los propios contenedores, las cajas de metal colocadas como una versión materializada de los gráficos de barras en el ciberespacio de Gibson, con sus nombres que suenan a cierta poesía internacional, vacía, ballardiana –Maersk Sealand, Hanjin, K-line–, rara vez percibe uno la presencia humana. Los humanos están fuera del alcance de nuestra vista, en cabinas, grúas y oficinas. Así, me viene a la mente la silenciosa eficiencia alienígena del puesto de distribución de contenedores de la versión de 1978 de *La invasión de los ladrones de cuerpos* de Philip Kaufman. El contraste entre el puerto carguero, en el que los humanos son conectores invisibles entre sistemas automatizados, y el clamor de los viejos muelles de Londres, reemplazados por el puerto de Felixstowe, nos dice muchas cosas sobre los movimientos del capital y el trabajo en los últimos cuarenta años. El puerto es un signo del triunfo del capital financiero; es parte de la infraestructura pesada que facilita la ilusión de un capitalismo «desmaterializado». Es lo espeluznante que se esconde bajo el relumbre mundano del capital contemporáneo.

Sutton Hoo, entretanto, es espeluznante al menos en dos sentidos diferentes. En primer lugar, constituye una laguna de conocimiento. Las creencias y rituales de la socie-

dad anglosajona que construyeron los artefactos y enterraron el barco se entienden solamente de manera parcial. (El barco mismo y los artilugios que contiene, entre ellos, algunas joyas increíblemente complejas, se trasladaron hace tiempo al Museo Británico. En el Centro de Visitantes de Sutton Hoo lo que hay son réplicas.) En segundo lugar, Sutton Hoo —un montículo funerario que se alza sobre el pueblo de Woodbridge— es un lugar espeluznante con todas las de la ley: desolado, evocador y solitario.

Otra manera de marcar el inicio y el final de nuestro viaje hacia lo espeluznante es reflexionando acerca de dos personajes: M. R. James y Brian Eno. James situó una de sus historias de fantasmas más famosa, «Silba y acudiré» (1904), en un Felixstowe ligeramente ficticio, mientras que el disco de Eno de 1982, *Ambient 4: On Land*, trata, en parte, de la zona costera de Suffolk. James abordó el paisaje de Suffolk como anticuario que se había cogido vacaciones de Cambridge. Eno, al contrario, llegó al terreno como suffolqueño de cuna que regresa a su hogar (nació en Woodbridge) y reconstruye a través del sonido los «lugares, tiempos, climas y estados de ánimo» de los paisajes por los que había caminado de niño.

«Silba y acudiré» trata de Parkins, un académico de Cambridge que ha viajado a Anglia Oriental para unas vacaciones de senderismo. La historia tiene lugar en Burnstow, un claro equivalente a Felixstowe. Parkins es casi un doble del propio James, que era un anticuario de Cambridge que solía ir a Suffolk. El contraste entre el mundo urbano que el personaje principal ha dejado atrás y el vacío brezal por el que pasea también representa la oposición entre el conocimiento de la Ilustración y la sabiduría popular; y el distanciamiento de Parkins consiste, en gran parte, en su des-

cubrimiento de que los modos de explicación académica que tan bien funcionan en las bibliotecas de Cambridge no parecen tener valor alguno ante lo que se encuentra en el paisaje de Suffolk.

En «Silba y acudiré» y en «Aviso a los curiosos» (1925) James descubre un patrón a partir del cual trabajaron escritores posteriores como H. P. Lovecraft, Alan Garner, Nigel Kneale y David Rudkin. Las dos historias versan sobre el descubrimiento de objetos antiguos –un viejo silbato de bronce y una antigua corona– que portan atávicas maldiciones. No obstante, cuando la BBC adaptó aquellas historias, las películas se convirtieron tanto en un relato sobre el paisaje de Anglia Oriental –«desolado y solemne», como lo describió James en «Aviso a los curiosos»– como sobre las criaturas demoníacas invocadas por aquellos artefactos inorgánicos.

Jonathan Miller no se valió de Felixstowe como localización para su versión cinematográfica de 1968 de «Silba y acudiré», sino del legendario pueblo suffolqueño de Dunwich y la aldeíta de Waxham en Norfolk. La escena crucial en la que Parkin (con un ligero cambio de nombre en la adaptación) se encuentra con el silbato mientras pasea entre las lápidas que hay sobre un acantilado que se está desmoronando fue filmada –de manera bastante reconocible– en Dunwich, un lugar que el otro James, pero de nombre Henry, apuntó durante una caminata por Suffolk, que hoy en día no es más que ausencia. Dunwich, antaño un próspero puerto marítimo, quedó prácticamente destruido de un plumazo por una tormenta en 1328; el mar fue poco a poco reclamando lo que había quedado, por lo que hoy por hoy solo quedan en pie unas pocas casas y una sola iglesia, amenazadas por el lento y voraz océano.

Waxham también es un lugar donde reina la ausencia. Con sus escasas casitas de campo y su ruinosa iglesia, parece el esqueleto de un pueblo. Sin embargo, Miller no usó ninguno de los pocos edificios del pueblo, sino que se concentró en el terreno semiabstracto de la playa. La vasta y uniforme playa de Waxham es una excelente versión del paisaje que describe James: «[...] una larga franja de costa donde había una playa de guijarros bordeada por la arena y mezclada, a intervalos, con rompeolas negros que se hundían en el agua», un «lugar desolado» donde «no había nadie a la vista», definido por «la ausencia de hito alguno».

En la versión de Miller, Parkin, representado por un espléndido Michael Hordern, es un positivista lógico que se ha desmoronado, con la mente tan erosionada como la amenazada línea de costa de Anglia Oriental, solo que en su caso el proceso es más rápido. Hordern, que nunca estuvo tan brillante como en este papel, transmite la retirada de Parkin, sus gestos y expresiones sugieren maniobras conversacionales y anécdotas que funcionan mucho mejor cuando las ensaya en el teatro de su mente que en cualquier contexto interpersonal. Es un hombre de su casa y sus libros, sin mucho don de gentes. Al estilo de A. J. Ayer, el Parkin de Hordern está acostumbrado a desdeñar el concepto de la vida después de la muerte como algo carente de sentido. Sin embargo, la vehemencia de su posición filosófica es contradictoria con la inestabilidad de sus farfullantes explicaciones. En un nivel, las dunas vacías y el solitario brezal se convierten en un complemento objetivo para el estado mental cada vez más solipsista de Parkin. Aunque la playa es también el lugar donde Parkin se encuentra con el exterior, las fuerzas ajenas que irrumpen de manera fatídica en su interior.

Hay una afinidad profunda entre la adaptación televisiva de Miller de «Silba y acudiré» y el disco *On Land* de Eno: ambos son cavilaciones sobre lo espeluznante tal y como se manifiesta en las tierras de Anglia Oriental. Con su persistente concentración en el paisaje, sus silencios taciturnos y sus largas escenas carentes de acción, es como si Miller hubiese producido una especie de equivalente a la música ambiental que Eno inventaría más tarde. En el libreto del disco *On Land*, Eno escribió: «Los paisajes han dejado de ser el telón de fondo que sirve para que algo suceda por delante; en vez de eso, todo lo que sucede es parte del paisaje. Ya no hay distinción entre el frente y el fondo.» Lo espeluznante en la película de Miller surge de la manera que tiene de tratar el paisaje como agente por derecho propio. La película capta una lentitud seductora acorde con los brezales y las playas casi desiertos, sublime en su sombría desolación. Parkin subestima los poderes de este terreno arcaico y arcano, y por ello corre peligro.

Para James, que era tanto escritor de historias de terror como un cristiano conservador, la fascinación por lo exterior siempre es algo fatídico, como deja claro con el título de «Advertencia a los curiosos». Sin embargo, *On Land* es una obra más abierta a la idea de un exterior que no tiene por qué ser amenazador o destructivo. Con sus movimientos suaves y arremolinados, sus burbujeos y balbuceos, la sugestión susurrante de la conciencia inorgánica, *On Land* evoca un paisaje onírico repleto de detalles. El biógrafo de Eno, David Sheppard, escribió que, pese a todas las evocaciones de la infancia de Eno, la atmósfera en *On Land* «no era tanto un lamento sentimental, sino una embriaguez introvertida y sensual». Sin duda, *On Land* es sensualmente embriagadora, pero «introvertida» quizá sea una pala-

bra extraña para un disco que parece carente de interioridad psicológica. Huelga decir que sí hay una sensación de soledad, una retirada del bullicio de la sociabilidad banal, pero esta surge como condición previa a la apertura al exterior, donde el exterior designa, por una parte, una naturaleza radicalmente despastorilizada y, por el otro, en sus lindes, un encuentro diferente y más intenso con lo Real.

Eno cuenta en ese mismo librillo que parte de la inspiración para este disco surge de su ambición de producir un «equivalente sonoro» para *Amarcord* (1973), de Fellini. El paso al sonido deja entrar lo espeluznante. Hay una dimensión intrínsecamente espeluznante en la música acusmática —el sonido que está desligado de una fuente visible— y una de las canciones más inquietantes de *On Land* es «Shadow», en la que se oye un lloriqueo algo desconcertante que podría ser una voz humana, el gimoteo de un animal o una alucinación sonora producida por el movimiento del viento. Esto sugiere la obra de algún agente hostil, pero parte de lo que vuelve memorable *On Land* es la manera en la que se abre la posibilidad de un tipo de espeluznante que no encaja en los géneros de terror de historias de fantasmas: un espacio exterior que —latiendo más allá de los confines de lo mundano— es dolorosamente seductor incluso aunque sea desconcertantemente ajeno. Para James, lo exterior siempre está codificado como algo hostil y demoníaco. Cuando lee sus historias de fantasmas en Navidad a su público de Cambridge, los retazos de exterioridad que ofrecían sin duda resultaban emocionantes, pero también eran una advertencia seria: si te aventuras fuera de este mundo enclaustrado, hazlo por tu cuenta y riesgo. Pero el mundo que James —un personaje victoriano en el siglo XX— buscaba defender había desapa-

recido ya en muchos sentidos, o estaba a punto de hacerlo. El Hotel Bath de Felixstowe –donde James solía quedarse y que le sirvió de modelo para el hotel de «Silba y acudiré»– fue incendiado por sufragistas en 1914. En último lugar, me gustaría recalcar las dimensiones de lo espeluznante que James excluyó, pero, por el momento, pasemos a reflexionar sobre dos escritores que lo siguieron en su exploración de la versión maligna de lo espeluznante: Nigel Kneale y Alan Garner.

# 4
# EL TÁNATOS DE LO ESPELUZNANTE: NIGEL KNEALE Y ALAN GARNER

Terror *pulp*, ciencia ficción arcaica y los aspectos más oscuros del folclore comparten una misma preocupación por la exhumación o la confrontación con superarmas antiguas categorizadas como Demonios Inorgánicos o artefactos xenolíticos. Estas reliquias o artefactos, por lo general, están representadas bajo la forma de objetos hechos de materiales inorgánicos (roca, metal, huesos, almas, cenizas, etcétera). Autónomos, sensibles e independientes de la voluntad humana, su existencia está caracterizada por su condición de objetos abandonados, su duermevela inmemorial y sus formas provocativamente exquisitas. [...] Los demonios inorgánicos son parasitarios por naturaleza, [...] provocan sus efectos fuera del huésped humano, ya sea un individuo, una etnia, una sociedad o una civilización entera.

REZA NEGARESTANI, *Ciclonopedia: complicidad con materiales anónimos*

Aquí, Reza Negarestani podría estar describiendo la estructura que James emplea en «Silba y acudiré» y «Aviso a los curiosos», aunque este modelo también lo emplean dos de los sucesores de James, Nigel Kneale y Alan Garner. En algunas de sus obras más importantes, Kneale y Garner muestran «demonios inorgánicos» o artefactos que han sido exhumados y que actúan como motores fatídicos que arrastran a los personajes a compulsiones mortales. Tanto Kneale como Garner exploran los contornos de lo que

podríamos llamar el Tánatos espeluznante, una pulsión de muerte transpersonal (y transtemporal) en la que lo «psicológico» emerge como producto de fuerzas exteriores.

## EL TÁNATOS DE QUATERMASS

Las series de televisión que hicieron famoso a Nigel Kneale suelen describirse como obras que se mueven en los intersticios entre géneros (sobre todo el terror y la ciencia ficción). Sin embargo, yo diría que lo que es más característico de las mejores obras de Kneale es la sensación de lo espeluznante. Al contrario que M.R. James, Kneale no toma lo sobrenatural de manera literal. De hecho, la jugada típica de Kneale —muy evidente en *Quatermass and the Pit*— es darle una vuelta de tuerca científica a lo que antes se había considerado sobrenatural. Lo que en un registro puede entenderse como un «demonio» aparece en otro registro como un tipo particular de agente material. Cierto es que Kneale está de acuerdo con que la ciencia, desde la Ilustración, haya sostenido que no hay sustancia espiritual, pero también cree que el mundo material en el que vivimos es mucho más ajeno y extraño de lo que nos habíamos imaginado; y, en lugar de insistir en la preeminencia del sujeto humano, que se supone que es el portador privilegiado de la razón, Kneale muestra que, al indagar en la naturaleza para descubrir cómo es el mundo, también se desentraña, de manera inevitable, qué es lo que los seres humanos han considerado que son.

En el núcleo de la obra de Kneale está la cuestión del qué o quién realiza la acción, así como del propósito. Según algunos filósofos, la capacidad de intencionalidad es

lo que separa de manera definitiva a los seres humanos del mundo natural. La intencionalidad incluye el propósito tal y como lo entendemos de manera habitual, pero en realidad se refiere a la capacidad de sentirse de cierta manera *acerca* de las cosas. Los ríos pueden tener la capacidad de actuar —provocan cambios—, pero no les importa lo que hacen, no tienen ningún tipo de actitud hacia el mundo. La creación más célebre de Kneale, el científico Bernard Quatermass, se podría adscribir a la estela del pensamiento de la Ilustración Radical, perturbado por esta distinción. Los pensadores de la Ilustración Radical como Spinoza, Darwin y Freud se plantean continuamente la misma pregunta: ¿hasta qué punto se puede aplicar a los seres humanos el concepto de intencionalidad sin tener en cuenta el mundo natural? Esta pregunta se plantea, en parte, por la absoluta naturalización en la que tanto ha insistido el pensamiento de la Ilustración Radical: si los seres humanos pertenecen por completo al llamado mundo natural, entonces, ¿en función de qué se puede hacer una excepción para ellos? Las conclusiones del pensamiento de la Ilustración Radical están en las antípodas de las afirmaciones de los llamados neomaterialistas como Jane Bennett. Los neomaterialistas como Bennett aceptan que la distinción entre seres humanos y mundo natural es insostenible por más tiempo, pero la construyen para explicar que muchos de los rasgos anteriormente adscritos solo a los seres humanos se encuentran, en realidad, distribuidos por toda la naturaleza. La Ilustración Radical va en una dirección completamente opuesta, pues se cuestiona si acaso existe la intencionalidad; y si existe, si se puede afirmar que los seres humanos la poseen. La respuesta es compleja: puede que exista algún tipo de intencionalidad en los seres hu-

manos, pero no corresponde con lo que los seres humanos, en sus reflexiones propias informales y fenoménicas, consideran su personalidad, sus intenciones conscientes o sentimientos.

Ahí es donde Kneale entra en escena. Quatermass descubre la base mecanicoautomática y alienígena de lo que se ha considerado como humano. Lo que acaba surgiendo como fruto de la investigación de Quatermass es lo que Freud llama «Tánatos» en «Más allá del principio del placer» (1920). En absoluto contraste con la idea del neomaterialismo de la «materia vibrante», que sugiere que toda la materia está viva, al menos en cierto modo, la conjetura que se deriva del planteamiento freudiano del Tánatos es que no hay *nada* que esté vivo: la vida es un reino de muerte. El planteamiento posterior de Freud de una lucha dual entre el Tánatos y el Eros puede leerse como una retirada del monismo estricto de «Más allá del principio de placer», donde se afirma que la vida no es más que un camino que lleva a la muerte. Lo que se considera vida orgánica es, en realidad, un tipo de pliegue de lo inorgánico.

Sin embargo, lo inorgánico no se corresponde con lo pasivo, la contraparte inerte de una vida que supuestamente se impulsa a sí misma; bien al contrario, posee su propia capacidad de actuación. Está la pulsión de muerte, que en su formulación más radical no es una pulsión hacia la muerte, sino una pulsión *de* muerte. Lo inorgánico es el piloto impersonal de todo, incluyendo aquello que parece personal y orgánico. Visto desde la perspectiva del Tánatos, nosotros mismos nos convertimos en un caso ejemplar de lo espeluznante: hay algo que actúa en nosotros (el inconsciente, la pulsión de muerte), pero no es lo que esperábamos, ni está donde esperábamos.

Pero aquí no acaba la historia. Lo importante no es que seamos esclavos ciegos de la pulsión de muerte, sino que, si no lo somos, es por la existencia de un proceso igualmente impersonal: la ciencia, que consiste, en parte, en descubrir y analizar el proceso que Freud llama Tánatos. El personaje del científico afín a la Ilustración Radical es, por ende, alguien que entiende la naturaleza tanática de sus propios impulsos, pero que —gracias precisamente a que la comprende— ofrece ciertas vías para escapar de ellos. Ahora exploraré este asunto reflexionando acerca de dos de las obras más célebres de Kneale, *Quatermass and the Pit* (1958-59), *The Stone Tape* (1972) y una de sus series menos exitosas, la entrega final de la serie de Quatermass, *Quatermass* de 1979.

*¿Qué sucedió entonces?* [*Quatermass and the Pit*] trata de una excavación en la ficticia estación de metro de Londres de Hobbs End. Los obreros desentierran lo que resulta ser una nave espacial marciana llena de cadáveres de repulsivos seres que se asemejan a insectos. Alienígenas, pensamos. Sin embargo, lo brillante del guion de Kneale es que los marcianos resultan no ser alienígenas —en el sentido de ser «diferentes a nosotros»—. Huyendo de la destrucción de su propio planeta, los marcianos se habían cruzado hacía cinco millones de años con homínidos protohumanos para perpetuar su especie.

Así, la distinción entre lo alienígena y lo humano queda fatídicamente desbarajustada. A medida que avanza la saga de Quatermass, lo alienígena resulta ser cada vez más familiar: en la primera entrega, *El experimento Quatermass*, los alienígenas están en el espacio; en la segunda, *Quatermass II* (una especie de equivalente británico de *La invasión de los ladrones de cuerpos*), los alienígenas están entre

nosotros; y en la tercera, *¿Qué sucedió entonces?*, nosotros somos los alienígenas.

Al final de la película, cuando Quatermass pronuncia un discurso en contra de los marcianos y espera con total seriedad que la Tierra no se convierta en el «segundo planeta muerto de los marcianos», podríamos pensar que se trata de una retirada del mensaje despiadado de la película: que nosotros mismos somos marcianos. Sin embargo, si bien Kneale ha reconstruido la oposición entre Eros y Tánatos, humano y marciano, y si bien descentramos lo humano, descubrimos que es tan solo un pliegue dentro del cuerpo de un Tánatos orgánico, todavía tiene derecho a tener esperanza en la ciencia que lo ha descubierto.

Una versión más sombría de la historia del origen de la humanidad la podemos ver en *2001: Una odisea del espacio*, de Kubrick (a la que volveremos en un capítulo posterior), aunque *¿Qué sucedió entonces?* también comparte muchos elementos con *El mundo sumergido* (1962) de J. G. Ballard: sobre todo el aspecto que Greil Marcus llama en *Rastros de carmín* «recuerdo filogenético». En *¿Qué sucedió entonces?*, el recuerdo es un recuerdo «literal», una traza mental profundamente sumergida pero todavía accesible (desencadenada en la película por la exhumación de una nave espacial); en *El mundo sumergido*, los «recuerdos» están codificados en la forma física del propio ser humano, los «paisajes espinales» de Ballard. *¿Qué sucedió entonces?* es arqueológica, *El mundo sumergido* es geológica, pero en ambas, los sistemas nerviosos humanos y los recuerdos se consideran grabaciones inorgánicas, reliquias de acontecimientos traumáticos que los seres humanos deben descodificar o bien repetir.

Kneale puso sobre la mesa el tema de las grabaciones en *The Stone Tape*. En ella, un grupo de científicos empieza a vivir en unas nuevas instalaciones de investigación. Pronto se vuelve evidente que el edificio está encantado: una de ellos, una programadora, es particularmente «sensible» al fantasma (una sirvienta del siglo XIX que murió en una misteriosa caída). Inevitablemente, los científicos pasan de la escéptica negación a una necesidad maniaca de explicar y localizar el fenómeno sin parar ni a tomar aliento.

La tesis de Kneale es que los lugares encantados y los fantasmas son fenómenos particularmente intensos que están grabados en la materia de manera literal, en la piedra de las habitaciones. (De ahí lo de «la cinta de piedra» del título). De manera aparentemente casual, lo que los científicos estaban investigando era un nuevo medio de grabación más compacto y duradero. Sin embargo, lo que el fenómeno de ese lugar encantado ofrece es la posibilidad no solo de un nuevo medio de grabación, sino de un nuevo reproductor: el sistema nervioso humano. En un momento de gozo exultante (antes del desenlace, por fuerza desolador), los científicos se ríen y bromean sobre la idea de un sistema de comunicación totalmente desprovisto de cables: transmisiones emitidas directamente a la cabeza (como el ciberespacio de William Gibson, pero sin los electrodos).

No obstante, la obsesiva actividad de los científicos acaba por borrar la cinta; o al menos, por borrar lo último que se ha grabado en ella. Hay algo más, algo más antiguo que actúa larvadamente y aterroriza a la programadora, que (literalmente) cae siguiendo los pasos de la muchacha del siglo XIX y muere en un estado de pavor total. Por tanto, lo que Kneale postula al final es la desaparición de la línea que separa el reproductor y lo que se reproduce. Al principio

parece que los gritos fantasmales son pasivos e inertes, incapaces de actuar, como las humedades que aquejan la casa encantada; sin embargo, al final, resulta que son los seres humanos quienes se ven atrapados en una terrible compulsión de repetición. Es como si la estancia —el enclave, se llega incluso a insinuar, de algún antiguo lugar inimaginable de sacrificios— exigiera a los científicos que provocaran otra muerte reproduciendo la misma antigua secuencia una vez más. Los «reproductores» humanos son, en sí mismos, parte de un patrón de absurda repetición que sigue en marcha desde hace eones. De nuevo, el espeluznante Tánatos...

El Tánatos proyecta su alargada sombra en la subestimada entrega final de la serie *Quatermass*. Kneale lo consideró un réquiem a los sesenta: una oscura parábola sobre las pulsiones tanatrópicas que el mesianismo de la juventud podría alimentar. En lugar del sueño hippie de un planeta renovado, sus protohippies pospunks drogados y en trance —el movimiento de la Gente del Planeta de *Quatermass*— buscan un punto de fuga en otro mundo, otro sistema solar. El paisaje de *Quatermass* es una proyección directa de las angustias de los setenta: la biosfera amenazada, la escasez de combustible, los cortes de electricidad, la desintegración del contrato social en una guerra hobbesiana de todos contra todos... el utopismo de los sesenta hecho trizas.

Aquellas calles con barricadas, las errantes bandas armadas callejeras (inspiradas en la Baader Meinhof y las Red and Angry Brigades) podrían haberse largado enfadadas tanto ante la portada de un disco de Killing Joke como de la retransmisión de las elecciones del Partido Conservador. Así fue cómo el imaginario y los impulsos —reaccionarios, neoarcaicos y revolucionarios— se amontonaron uno encima del otro (amontonados como los vehículos abandona-

dos donde la colonia geriátrica de la serie construyó su rizoma-escondite) en 1979.

Si queremos hallar analogías al *Quatermass* de 1979, lo más adecuado sería fijarse en alguno de los discos más importantes del post-punk de aquel año —*Replicas*, de Tubeway Army, o *Unknown Pleasures*, de Joy Division— en lugar de en éxitos taquilleros (*La guerra de las galaxias* o *Encuentros en la tercera fase* [ambas de 1977]) con las que, en su día, se establecieron inevitables comparaciones que no resultaron favorecedoras. Dicho esto, las primeras y obsesivas escenas de *Encuentros en la tercera fase* casi podrían ser knealeanas; pero todo esto se esfuma al final por el espectáculo de luces al estilo de Jarre y la aparición de alienígenas bastante monos. Lo que desaparece es, nada más y nada menos, que lo espeluznante mismo, así como el automatismo del principio de los personajes principales, y muchas de las preguntas sobre los alienígenas (de hecho, la pregunta de si lo son o no) dan paso a algo que se ha convertido en moneda de cambio habitual en la ciencia ficción taquillera: el obligatorio despliegue de efectos especiales que tengan pinta de caros. Lo que *Encuentros en la tercera fase* tiene en común con *Quatermass* es su visión acerca de los pueblos humanos, embelesados en una complicidad inconsciente con las fuerzas alienígenas. No obstante, *Quatermass* es totalmente capaz de resistir a la tentación en la que cayó Spielberg, la de antropomorfizar a los alienígenas. El objetivo de los extraterrestres en *Quatermass* sigue siendo insondable, opaco, como la forma de su cuerpo. Cualquier cosa que «descubrimos» de ellos es pura conjetura, inferencia, especulación. Están, en todos los sentidos, a años luz de nosotros.

Los grandes temas de Kneale —la familiaridad del ex-

traterrestre, el anhelo de aniquilación de los seres orgánicos— emergen, en esta ocasión, en un análisis del mileniarismo de la juventud. Como es de prever, su rendición a la cultura juvenil tiene más que ver con *Culturas de la posguerra* (1968) de Jeff Nuttall que con la utopía de la Era de Acuario. La necesidad de congregarse en masas se interpreta de manera sintomática como el seguimiento de un programa sembrado en lo más profundo del inconsciente de los jóvenes.

La cibergótica metodología habitual de Kneale —desenterrando el presente en las reliquias del Profundo Pasado— se centra aquí en círculos de piedra neolíticos. Las hipótesis de Quatermass apuntan a que los sitios megalíticos son hitos de un trauma, que las rocas están colocadas para conmemorar exterminaciones masivas: el tejido cicatrizado de la Tierra. (El paralelismo entre los acontecimientos astroapocalípticos y los círculos de piedra ya se había planteado tres años antes, en la memorable serie infantil de 1976 del canal ITV, *Children of the Stones*).

Los círculos de roca fueron los sitios donde tuvo lugar aquello que Quatermass denomina las «cosechas» previas de la raza humana. ¿Quién sabría decir cómo son las especies que están cosechando la humanidad y cuáles son sus motivos? ¿Ansia de proteína? ¿Vampirismo energético? Quatermass solo puede especular. Aquí Kneale se aprovecha del efecto espeluznante que suelen provocar los círculos de piedra. Como he comentado antes, este tipo de círculos nos confrontan con una estructura simbólica que se ha desintegrado por completo, por lo que el pasado lejano de la humanidad se revela como una civilización alienígena ilegible, pues sus rituales y modos de subjetividad son desconocidos para nosotros.

A Kneale le decepcionó que escogieran a John Mills para el papel, pues le fue impuesto por la productora, Euston, que insistió en que hubiera una estrella de renombre; él hubiese preferido a André Morell o a Andrew Keir (quienes habían representado el papel del científico, de manera respectiva, en la versión televisiva y cinematográfica de *Quatermass and the Pit* [*¿Qué sucedió entonces?* en cine]). Se supone que Mills no le parecía lo suficientemente heroico, apenas reconocible como el mismo personaje que Morell y Keir habían representado.

Sin embargo, la callada indignación de Mills, su compasión y desdén hacia la humanidad, su ligera pero resistente dignidad lo convirtieron en el que podría ser el Quatermass definitivo. Mills aporta un terrible argumento de autoridad al spinozismo cósmico de la moraleja del programa. Cuando el joven astrónomo Joe Kapp —que está empezando a salir de la conmoción de perder a toda su familia— habla del «mal», Quatermass lo corrige: «Puede que el mal sea siempre el bien para otra persona. Quizá sea una ley cósmica».

## LA ERA MÍTICA DE «RED SHIFT»

Se dice que la extraordinaria novela de Alan Garner *Red Shift* (1973) surgió de una ocasión en la que el autor vio un grafiti en una estación de tren que decía «realmente ahora no ya no». Hay algo tan espeluznante, tan críptico, tan sugerente en esta frase, sobre todo al estar grafiteada de manera anónima. ¿Qué querría decir el autor sin nombre de esta poesía callejera y qué significaba para dicha persona? ¿Qué suceso —una crisis personal, un acontecimiento cultural, una revelación mística de algún tipo— provo-

có que lo escribiera? ¿Ha habido otra persona aparte de Garner que haya observado esa frase grafiteada en la pared de la estación de trenes? ¿Fue Garner el único en verla? No estoy insinuando que se lo inventó, pero esta frase que capta a la perfección los vértices temporales de la obra de Garner parece un mensaje especial dirigido únicamente a él. Quizá lo era, independientemente de las «intenciones» del grafitero.

Si creemos en la fuente más anónima del mundo, las palabras «realmente ahora no ya no» estaban garabateadas con pintalabios bajo el nombre de dos enamorados, escrito con tiza. En tal caso, la explicación de la frase parece –teniéndola enfrente– algo prosaica. Alguien –alguno de los enamorados, o uno de sus amigos, enemigos o rivales, o incluso un desconocido– hizo un comentario –¿sarcástico, melancólico o airado?– sobre el estado de la relación de la pareja. Una frase que no es del todo banal, aunque ciertamente transparente, propia de una conversación –«realmente ahora no ya no»–, adquiere una opacidad poética gracias a la omisión de la coma. Si bien esta explicación aparentemente «deflacionista» no logra ahuyentar lo espeluznante de la frase «realmente ahora no ya no». En cierto modo, decir que el encuentro de Garner con el grafiti estaba *predestinado* es redoblar esa capa espeluznante, intrínseca e indeleble que tiene. ¿Pues a qué apunta la frase sino a la fatídica temporalidad? Ahora no, ya no más, en verdad no. ¿Significa que se ha erosionado el presente, que ha desaparecido (ahora no ya no)? ¿Estamos en el tiempo de un ya perpetuo donde se ha escrito el futuro, en cuyo caso, no es el futuro, en verdad no lo es?

Nos estamos precipitando. ¿Qué sucede exactamente en *Red Shift*? La «novela» –una etiqueta que no parece dema-

siado adecuada para un texto cuya densidad críptica hace que parezca un poema en prosa— yuxtapone tres periodos históricos: la Britania romana, la guerra civil inglesa y el presente de la época.

El episodio contemporáneo se centra en la relación tortuosa y asfixiantemente intensa entre Tom y Jan. Esta relación supura bloqueo y frustración desde el principio, o eso parece. No solo hay barreras externas —los padres de Tom que no ven con buenos ojos la relación; la distancia física entre la pareja, ahora que Jan se ha mudado a Londres—, sino también internas, las más fuertes y desestabilizantes, que vienen dadas por los celos obsesivos de Tom y su afán posesivo, que se vuelve malicioso —incluso mortal— cuando descubre que Jan tiene una aventura con un hombre mayor. El deseo de Tom de poseer a Jan, de reclamar la posesión de su mismo ser, es lo que acaba alejando a la chica. Esa actitud pronto se vuelve más autodestructiva para Tom que destructiva para Jan, pues ella, poco a poco, va afianzando cada vez más su autonomía y acaba por poner fin a la relación.

El episodio de la guerra civil trata de un joven con epilepsia, Thomas Rowley, y su mujer, Margery, que viven en el pueblo de Barthomley, en Cheshire. Otros habitantes del pueblo y Thomas se han atrincherado en la iglesia tras los parapetos que ellos mismos han improvisado para repeler a las tropas monárquicas, y entonces Rowley sufre un ataque y dispara un mosquete, cosa que provoca que los monárquicos carguen sin piedad. Violan a las mujeres y todos los hombres salvo Rowley son asesinados. Thomas y su esposa logran salvarse gracia a la ayuda de uno de los soldados más despiadados de los monárquicos, Thomas Venables, que antaño fue amante de Margery.

El episodio de la ocupación romana se centra en Macey, uno de los muchos soldados romanos de la Novena Legión, que ya ha sido destruida. El aniñado Macey se hace amigo de una sacerdotisa celta que ha sido violada y capturada por los soldados. Al final, la sacerdotisa mata a los soldados envenenando su pan y se escapa con Macey. La relación entre los tres periodos es enigmática, si acaso no del todo ininteligible. Lo que comparten los tres episodios, aparte de ciertos elementos traumáticos recurrentes, es un objeto inorgánico: un hacha votiva del neolítico que cobra una importancia simbólica para las tres parejas. Esa hacha tiene múltiples funciones; parece marcar, al mismo «tiempo», la continuidad y la simultaneidad, a la vez que funciona como una especie de desencadenante (que provoca, por ejemplo, que Rowley y Macey encajen).

Lo que *Red Shift* no plantea, como es evidente, es una temporalidad lineal en la que diferentes episodios históricos se suceden de manera simple. Tampoco presenta los episodios en una relación de yuxtaposición pura, en la que no haya relación causal alguna entre los diferentes episodios, sino que se nos plantean con ciertas similitudes compartidas. Tampoco percibimos —algo familiar en las convenciones de la ciencia ficción o la fantasía— una causalidad que opere «hacia detrás» y «hacia delante», a través del tiempo, de modo que el futuro, el presente y el pasado puedan influirse entre sí. Esta última posibilidad es la que se acerca más a lo que *Red Shift* parece hacer, pero la codificación del tiempo de la novela está tan lograda que no tenemos noción alguna de «pasado», «presente» o «futuro» en la que confiemos ciegamente: *realmente ahora no ya no*. Entonces, ¿no hay ahora porque el pasado ha consumido el presente, porque lo ha reducido a una serie de repeticio-

nes compulsivas y lo que parecía ser nuevo, lo que parecía el ahora no es más que una representación de alguna especie de patrón que va más allá del tiempo? Esta formulación, quizá, es la más cercana a la fría fatalidad que parece (des)entrañarse en *Red Shift*: si diferentes momentos históricos son, en cierto sentido, sincrónicos, ¿acaso no significaría esto que no hay un ahora, sino que *todo es ahora*?

Otra repetición espeluznante completamente diferente aparece en primer plano cuando pensamos *Red Shift* en relación con el resto de novelas de Garner y la obra de otros escritores. La novela es una especie de repetición sin origen; podría leerse como extensión e intensificación del modelo establecido por novelas más tempranas del propio Garner como *Elidor* (1965) y *The Owl Service* (1967). En su conferencia «Inner Time», Garner explica que todas sus novelas pueden verse como una «expresión» de un mito en particular, por lo que *Elidor* era una «expresión» de la balada de «Childe Rowland y Burd Ellen», mientras que *The Owl Service* era una «expresión» del mito de Lleu, Blodeuedd y Gronw, de la mitología gaélica del *Mabinogion*. Para *Red Shift*, la fuente de material fue la balada de Tam Lin. Con cada novela, la relación entre la ficción de Garner y el mito que se «expresa» se vuelve más oblicua, hasta el punto de que, en la época de *Red Shift*, como apunta Charles Butler en un destacado ensayo sobre la novela, «Alan Garner's Red Shift and the Shifting Ballad of "Tam Lin"», muchas personas se vieron inclinadas a negar la conexión con el mito de Tam Lin por considerarla fantasiosa o rebuscada. Butler resume el mito de Tam Lin —o quizá sería más acertado hablar de una serie de mitos complejos— de la siguiente manera:

Hay numerosas versiones dela balada de «Tam Lin». Contando solamente las que hay en *Baladas infantiles populares inglesas y escocesas* encontramos nueve, y eso que no se trata de una compilación exhaustiva. Muchas de las diferencias que presentan las distintas versiones son bastante significantes, como veremos más adelante, pero el relato puede resumirse, a grandes trazos, de este modo: una joven llamada Janet (Margaret en algunas versiones) se va a Carterhaugh (o a Kertonha, a Chaster's Wood, a Chester Wood, etc.) contradiciendo la voluntad de sus padres, que temen que pierda la virginidad con Tam Lin, un joven duende que ronda por el lugar. Allí, deshojando una flor, convoca al propio Tam Lin. Él cuestiona la presencia de la muchacha, a lo que ella responde, desafiante, que Carterhaugh es de su propiedad y que tiene el mismo derecho que él a estar allí. Al volver a casa, se evidencia que está encinta. Su familia (en algunas versiones su madre, en otras, su hermana, su hermano o un sirviente de la familia) no da crédito. La muchacha afirma que Tam Lin es el padre de la criatura y vuelve a Carterhaugh bien a buscar a Tam Lin o bien (en otras versiones) a por una hierba que le provoque un aborto. Tam Lin aparece y explica que no es un ser mágico, sino un muchacho humano cuya sangre robó la Reina de las Hadas cuando era un niño. Aunque su vida con las hadas es agradable, cada siete años las hadas han de entregar un «diezmo al infierno» y este año todo parece indicar que él será la víctima. Si Janet desea salvarlo (y, por ende, darle un padre a su criatura), deberá llevar a cabo un complejo proceso que implica empujar a Tam Lin de su caballo mientras pase galopando con la tropa de las hadas y resistir con fuerza mientras sufre una serie de transformaciones escalofriantes y al final cubrir su cuerpo desnudo con la túnica verde de la chica. Ella consigue superar todos los obstáculos y le arrebata a Tam Lin a la Reina de las Hadas, que se enfurece por su derrota.

Butler afirma de manera bastante convincente que, a pesar de que no haya muchas referencias explícitas a Tam Lim, sí que hay muchos ecos del mito (o mitos) en *Red Shift*. El reflejo más obvio –a la par que superficial– se encuentra en los nombres de algunos de los personajes –Tom / Thomas y Jan/Margery como variaciones de Tam y Janet/ Margaret–, pero las resonancias más profundas son a nivel temático: la idea de posesión (que en lugar de adoptar una forma fantástica se manifiesta en ataques epilépticos, vacíos traumáticos de la personalidad, que son también –por esa misma razón– éxtasis) y la noción de «resistencia» (Margery y la sacerdotisa salvando a Thomas/Macey). De manera más general, Tom y Jan, fuera de un tiempo lineal, son introducidos en un tiempo mítico o, mejor dicho, la ilusión de linealidad se hace trizas a causa de las espeluznantes repeticiones y simultaneidades de un tiempo mítico. Eso es lo que les ocurre en el fondo a los tres protagonistas de *The Owl Service*, que se meten de lleno en una especie de batalla erótica mortal al asumir los papeles de personajes míticos, Lleu, Blodeuedd y Gromw. Es como si la combinación de energía erótica adolescente con un artefacto inorgánico (en este caso, un juego de té decorado con motivos de búhos) fuese el desencadenante de la repetición de una antigua leyenda. Aunque tampoco está del todo claro que «repetición» sea aquí la palabra más adecuada. Quizá sea mejor decir que el mito se ha vuelto a representar, entendiendo por mito el tipo de estructura que se puede materializar cuando las condiciones son favorables. En todo caso, no se trata tanto de la repetición del mito como de la manera que tiene de sacar a los sujetos del tiempo lineal y de colocarlos en su «propio» tiempo, en el que cada iteración del mito es, en cierto

sentido, la primera cada vez que sucede. Aquí, el mito sería como el fatídico patrón compulsivo en el que caen los científicos de *The Stone Tape.*

Con *Red Shift,* Garner transforma en *The Owl Service* una forma meramente narrativa en algo que tiene lugar de verdad. El lector queda abducido por el tiempo mítico, pues su uso de la compresión y la elipsis somete el tiempo lineal y el relato a tanto estrés, que prácticamente desaparecen. La impresión que nos queda es que no es ni la percepción del tiempo lineal o la experiencia lo que el trauma corrompe, sino que es el «propio» tiempo el que acaba traumatizado. De este modo, no leemos la historia como una serie de acontecimientos aleatorios, sino como un brazado de sucesos traumáticos. Este tiempo resquebrajado, este sentido de la historia como repetición maliciosa es lo que «viven» los tres personajes varones principales (Tom / Thomas / Macey) bajo la forma del ataque y el derrumbe. He entrecomillado «viven» porque el tipo de interrupción privadora de subjetividad por la que pasan los tres personajes parece arrasar las condiciones mismas que permiten que esa experiencia tenga lugar. Por este motivo, creo que Butler se apresura demasiado al afirmar que los «tres hombres se convierten, en efecto, en una personalidad única suprahistórica cuyas experiencias son todas contemporáneas». Del mismo modo, se podría afirmar lo contrario, que, al unir tres hombres que se convierten en el «mismo» individuo, de lo que en realidad carecen es de sentido del yo. Asimismo se podría decir que, en lugar de compartir el «mismo» momento, Macey, Tom y Thomas subsisten en un tiempo fraccionado, un tiempo del que se ha extraído la semejanza, la unidad y la presencia.

Así, como la de Kneale, la obra de Garner se centra en la cuestión de la entidad que realiza la acción y el propósito de esta. No hay libre albedrío o, al menos, este se ve fuertemente comprometido. La libertad humana es muy diferente al «libre albedrío» y solo puede darse por sentada cuando se tienen en cuenta las acciones que pertenecen, en su lugar, a estructuras (inconscientes, míticas) que extraen su poder de las personas a las que abducen en sí mismas. El paisaje –los paisajes de Cheshire en muchas de sus novelas, entre ellas, *Red Shift*, y el paisaje del norte de Gales en *The Owl Service*– son un elemento clave de estas estructuras míticas. En muchas ocasiones, en sus diversas obras, Garner señala el poder espeluznante del paisaje y nos recuerda de qué modo condicionan los espacios físicos nuestra percepción y cómo algunos territorios concretos están mancillados por acontecimientos traumáticos. Lo mítico, como lo entiende Garner, es algo que rebasa lo meramente ficticio, igual que no se puede reducir a lo fantasmático. En vez de eso, lo mítico es parte de la infraestructura visual que hace que la vida humana sea posible como tal. No es el caso en que, en primer lugar, tenemos a los seres humanos y lo mítico llega *a posteriori*, a modo de caparazón cultural añadido al núcleo biológico. Los humanos, desde el principio –o desde *antes* del principio, antes del nacimiento del individuo– están inmersos en estructuras míticas. Huelga decir que la familia es también una estructura mítica como las demás. Louis Althusser, haciendo hincapié en la idea de que el ser humano no es nunca una criatura meramente biológica, se refiere a la infraestructura cultural virtual como algo ideológico y afirma que es imposible vivir fuera de ella. Sin embargo, podríamos pasar al registro que emplea Justin Barton y hablar de sueños e

historias. La ficción de Garner excede las limitaciones tanto del realismo ingenuo como de la fantasía gracias a sus complejas reflexiones sobre el poder –el espeluznante poder– de los sueños y las historias.

5

# DE DENTRO AFUERA, DE FUERA ADENTRO: MARGARET ATWOOD Y JONATHAN GLAZER

Mujer cortada en dos en una caja de madera, en bañador, sonriendo, un truco de espejos, lo leí en un cómic; solo que conmigo hubo un accidente y me partí. La otra mitad, la que estaba encerrada, era la única capaz de vivir; yo era la mitad errónea, desgajada, terminal. No era más que una cabeza, no, algo incluso menor, como un pulgar, sin sentir nada más.

El placer y el dolor van de la mano, según dicen, pero la mayor parte del cerebro es neutral; sin nervios, como la grasa. Ensayé las emociones, nombrándolas: alegría, paz, culpa, alivio, amor y odio, reaccionar, relacionar; aprender a sentir era como saber qué ponerte, mirabas a los demás y memorizabas. Pero no había más que el miedo a no estar viva: un negativo, la diferencia entre la sombra de un alfiler y qué sucede cuando te lo clavas en el brazo, en el colegio, enjaulada en el pupitre. Eso hacía yo, con las puntas de las plumas y del compás, instrumentos de la sabiduría, el Inglés y la Geometría; se ha descubierto que las ratas prefieren sentir algo a no sentir nada, sea lo que sea. Los dorsos de mis brazos estaban punteados de diminutas heridas, como una adicta. Me deslizaron la aguja en la vena y empecé a caer, era como hundirse pasando de una capa de oscuridad a otra más profunda, profundísima; cuando volví a la superficie, atravesando la anestesia, verde claro y luego la claridad del día, no conseguía recordar nada.

[...] Puede que toda mi vida hubiese sido así, igual que hay bebés que nacen sordos o sin el sentido del tacto; pero

> si eso fuera verdad, no habría sentido la ausencia. Sin duda, en algún momento, el cuello debía de habérseme clausurado, un lago helado o una herida, encerrándome dentro de una cabeza [...].
>
> MARGARET ATWOOD, *Resurgir*

*Resurgir*, la novela de 1972 de Margaret Atwood y la película de 2013 de Jonathan Glazer *Bajo la piel* nos presentan casos complementarios de lo espeluznante. En *Resurgir* pasamos de una posición ambiguamente «interior» a una exterior; en *Bajo la piel*, el interior se percibe desde el exterior. Las problemáticas relaciones de los dos personajes principales con lo que Lacan llamaba el orden simbólico (la estructura mediante la cual se asigna el significado cultural y que, decía Lacan, viene dada por el nombre del padre) saltan más a la vista por el hecho de que nunca son nombradas. La narradora de *Resurgir* llega a sentir que es una extraterrestre que ha estado representando el papel de una mujer; la protagonista de *Bajo la piel* es una extraterrestre de verdad que intenta simular el comportamiento humano.

*Resurgir* resulta ser el enigma del padre perdido. La narradora ha vuelto a su casa de la infancia, a Quebec, en busca de su padre, que desapareció por las salvajes tierras canadienses. La pregunta de qué sucedió se cierne sobre toda la novela y, al final, al no resolverse el misterio —no solo no encuentran al padre, sino que la propia narradora se pierde, sin amarres, sin coordenadas—, la sombra de lo espeluznante no se llega a disipar. Como en Garner, en *Resurgir* hay mucha sensibilidad hacia el paisaje; en este caso ya no es el campo británico, con su marcadísima historia de guerras civiles, atrocidades y luchas, sino el espacio despoblado del bosque canadiense, con sus promesas

y amenazas; su apertura y su terrorífico vacío. En *Resurgir*, lo que acecha no son los espíritus de la historia, sino los espacios exteriores o que se encuentran en las lindes de lo que es humano. Hasta donde podemos discernir, parece que el padre ha sido presa de su fascinación por lo salvaje, sus animales y las historias tradicionales asociadas a ellos. Cuando la narradora entra en su cabaña, se encuentra con que su padre había llenado sus papeles con imágenes de extrañas criaturas; medio humanas, medio animales: ¿indicios de locura o preparativos para una transición chamánica para dejar atrás la civilización moderna? Como podría haber dicho la retórica antipsiquiátrica de la época, ¿acaso se diferencian ambas posibilidades? ¿Acaso un rechazo real de la civilización no implica que el sujeto se adentre en la esquizofrenia? ¿Acaso no es un paso hacia lo exterior que no puede medirse con arreglo a las formas dominantes de subjetividad, pensamiento y sensación?

En ciertos aspectos, *Resurgir* podría leerse como un amargo despertar tras la euforia militante de los sesenta. La célebre prosa fría de Atwood, que congeló los ánimos caldeados de los sesenta, que convirtió los parajes casi desolados del bosque canadiense en un espacio tan cautivador y abrumador como cualquier otro que pudiéramos encontrar en la literatura. Una lectura conservadora nos sugiere que lo que aflora en esta obra es la estela de consecuencias de la permisividad que los sesenta imaginaron dejar tras de sí. Lo reprimido —que, en este sentido, se referiría a los agentes mismos de la represión— vuelve en la forma espectral de lo no dicho, el niño que la narradora ha abortado, hallado en un espacio oscuro y lacustre donde flotan excrementos y restos fetales similares a medusas; lo abyecto y lo abortado se entremezclan en una cloa-

ca de lo Simbólico. Lejos de permitir que «recupere» parte de su «completitud», la reintegración de este objeto perdido destruye el frágil montaje de recuerdos encubridores y fantasías que el inconsciente de la narradora ha hilvanado diestramente, y con los que la empuja desde la gélida entereza de la disforia a la psicosis, que, según la lectura conservadora, sería el castigo adecuado por su promiscuidad.

Hay mucho en juego en la resistencia a esta lectura conservadora, y el concepto de lo espeluznante nos puede ayudar a ello. La narradora de Atwood siente cada vez con más fuerza que no existe un lugar para ella; carece de la capacidad de sentir que, supuestamente, es constitutiva de la subjetividad «normal». Está fuera de sí misma; es un misterio para ella, una especie de hueco que se refleja en la estructura predominante: un enigma espeluznante. Por ende, la cuestión no reside en resolver el enigma con demasiada celeridad, sino seguir confiando en la cuestión que plantea.

La narradora experimenta la contracultura como si fuera poco más que una farsa, cuya retórica libertaria no solo sirve como legitimación de un privilegio masculino que ya nos es familiar, sino que, además, proporciona nuevas razones para la explotación y la subyugación. Allá por el año 1972, los sueños de la contracultura de destronar y sustituir las estructuras predominantes se habían convertido en una serie de gestos huecos, en retórica entumecida. Aun cuando *Resurgir* desdeña los ademanes superficiales de una contracultura ya exhausta, no plantea que esté respaldando el mundo (aparentemente) seguro y estable que repudiaba la contracultura. Aquel mundo de solidez supuestamente orgánica —el mundo de sus padres, donde la gente tiene niños que crecen como flores en el jardín trasero,

como se imagina la narradora— ha desaparecido, apunta la narradora de Atwood, con un deje de melancolía que, sin embargo, ata en corto cualquier clase de lamento nostálgico. La cuestión que plantea *Resurgir* —y que deja en el aire— es cómo *movilizar* su descontento en lugar de tratarlo como una patología que precisa de una cura —ya sea por una reintegración exitosa en lo Simbólico o en la civilización, o por medio de algún viaje purificador más allá de lo Simbólico hacia una Naturaleza prelingüística—. Dicho de otro modo, ¿cómo no perder la fe en la dislexia afectiva de la narradora en lugar de remediarla?

En algunos aspectos, *Resurgir* pertenece a esa misma corriente de textos como *Espéculo de la otra mujer*, de Luce Irigaray, o *El anti-Edipo* de Gilles Deleuze y Félix Guattari. Estas obras tratan de cuestionar el hecho de que se traten el malestar, la abyección y la psicopatología como huellas de un afuera todavía inimaginable en lugar de como síntomas de un desajuste. Cuando sufre un rapto esquizofrénico, la visión de la narradora se parece a la «vida inorgánica» y a ese «devenir-animal» que Deleuze y Guattari describirían en *Mil mesetas*: «Creen que debería estar invadida por la muerte, que tendría que estar de luto. Pero nada ha muerto, todo está vivo, todo aguarda a cobrar vida.» Aunque este delirio febril va más en línea de lo que Ben Woodard ha acuñado como «oscuro vitalismo» que con Deleuze, aquello que fluye y acecha en la zona de órganos sin cuerpo de aquellos entes que devienen animales y agua se parece al siniestro «escalofrío de la vida» de Woodard: «Escucho una respiración, contenida, alerta, no en la casa, sino alrededor.» El lugar que se encuentra más allá de las mortificaciones de lo Simbólico no solo es el espacio de una «vida» obscena y no lingüística, sino también donde va

a parar todo aquello que ha muerto o que está moribundo una vez ha sido expulsado de la civilización. «Ahí es donde arrojé las cosas muertas.» Más allá de la muerte viviente de lo Simbólico está el reino de los muertos: «Lo tenía debajo, flotaba hacia mí desde la zona más lejana donde no había vida, un óvalo oscuro arrastrando sus miembros. Estaba borroso, pero tenía ojos, estaban abiertos, era una cosa de la que yo sabía algo, una cosa muerta, estaba muerto.»

*Resurgir* puede situarse como parte de otra corriente de finales de los sesenta y principios de los setenta: lo oceánico pospsicodélico. El lago de Atwood, pringoso por la sangre y otros fluidos corporales, tiene algo en común con el *Bitches Brew* en el que Miles Davis se sumerge en 1969 y del cual emerge, catatónico, ya pasado seis años; se acerca a los lares de altamar de los sonidos de John Martyn en *Solid Air* y *One World*:

Verde pálido, luego oscuridad, capa tras capa, más profundo que antes, el fondo del mar; el agua parecía haberse espesado, en ella unos puntitos de luz destellaban y punzaban, rojos y azules, amarillos y blancos, y vi que eran peces, los moradores de los abismos, aletas surcadas de centellas fosforescentes, dientes neón. Era maravilloso estar tan abajo [...].

Sin embargo, aquellos espacios de identidad abstracta no se abordan desde la perspectiva de un varón ora torturado, ora calmado que se ha cogido unas vacaciones de lo Simbólico, sino desde la de una persona que nunca estuvo integrada en lo Simbólico desde el principio.

*Resurgir*, como otra obra posterior de Atwood, *Oryx y Crake*, es una especie de reescritura de *El malestar en la cultura* de Freud, un texto con el que toda la teoría radi-

cal de principios de los setenta tuvo que bregar y tomar en consideración. Igual que *Oryx y Crake*, *Resurgir* concluye con un instante de suspensión, con la narradora —semejante al Hombre de las Nieves—, en equilibrio entre el espacio esquizofrénico más allá de lo Simbólico y alguna suerte de retorno a la civilización. Quizá lo más clarividente de *Resurgir* sea su aceptación de que la civilización/el gran Otro/el lenguaje, al final, no pueden verse superados por medio de la libido, la locura o el misticismo por sí solos; sin embargo, a pesar de todo esto, *Resurgir* no recomienda la aquiescencia en el principio de realidad. «Para nosotros, la intersección de mundos es necesaria», conviene la narradora, pero ¿quién es ese «nosotros»? En un primer momento solo parece incluir a la narradora y al hombre con el que puede estar a punto de reconciliarse. Luego nos podemos ver tentados a entender ese «nosotros» como la humanidad en general y la novela acabaría entonces con una reconciliación bastante pobre entre la civilización y la persona que sentía malestar a causa de ella. Sin embargo, resulta más interesante considerar ese «nosotros» como algo que señala a aquellos, como la narradora, que no acaban de encajar en el mundo. ¿Qué tipo de lenguaje, qué tipo de civilización crearían aquellas personas que viven con ese malestar?

*Bajo la piel* sondea algunas de estas zonas, pero desde un ángulo diferente. La película podría ser un estudio de caso de cómo producir lo espeluznante a partir de recursos aparentemente nada prometedores. El material del que se partió para la cinta, la novela de Michael Faber, es bastante eficaz, pero no está impregnada de lo espeluznante. O, mejor dicho, la manera en la que el relato se desarrolla de manera

progresiva borra cualquier traza de lo espeluznante hasta que desaparece por completo. Al poco podemos reconocerla como una sátira literaria de ciencia ficción sobre el consumo de carne y la industria cárnica; así, se exponen y se ridiculizan las incongruencias de la ética carnívora humana cuando los humanos se convierten en presa de comerciantes alienígenas de carne. Es una fábula rematada con animales que hablan (aunque huelga decir que el reverso satírico y propio de la fábula es que, desde la perspectiva alienígena, los humanos son los «animales parlantes» cuyas lenguas han de quitarles cuando los tienen en cautividad).

La película es harina de otro costal. Claro está que es una extrapolación de la primera parte de la novela —sola, en un coche, conduciendo por las autopistas de Escocia, una joven, o lo que parece ser una joven, espía a hombres—. En la novela, más tarde descubrimos que esa «joven» es Isserley, una extraterrestre quirúrgicamente modificada a sueldo de una empresa interplanetaria de productos cárnicos de lujo. Los hombres a los que persuade para que entren en su coche y a los que seda han sido seleccionados por considerarlos un corte de primera. La película no nos proporciona más información al respecto (de hecho, no está nada claro que la película mantenga alguno de esos compromisos narrativos; nunca llegamos a saber si la protagonista se llama Isserley o si trabaja para una empresa cárnica). Sin andarnos con rodeos, podríamos decir que la manera más rápida de generar una sensación espeluznante es limitar la información de este modo. Pero, como he planteado antes, esto no implica que cualquier misterio sea espeluznante; debe haber una sensación de alteridad, que, en este caso, Glazer se encarga de añadir al material original de Faber. Hay un rasgo curioso en este añadido, ya que

lo que se incorpora son, en realidad, *lagunas* en el conocimiento del espectador. La tendencia en la novela de Faber a eliminar la extrañeza de los extraterrestres, a establecer una equivalencia entre ellos y nosotros —bajo la piel todos somos iguales (algo que se ve reforzado por el hecho de que Faber haga que los alienígenas se llamen «humanos» a sí mismos)—. En cambio, la película no solo hace hincapié en las diferencias entre los extraterrestres y el homo sapiens, sino que despoja a la cultura humana de su familiaridad corriente al mostrar lo que se da por sentado desde una perspectiva indeterminada, aunque exterior.

Según su modo de crear una sensación espeluznante, la película parte con ventaja porque no tiene que darle al personaje principal (interpretado por Scarlett Johansson) ningún tipo de vida interior. Esto implica que no solo la *naturaleza* de su interior queda abierta; por tanto, la cuestión es si tiene algo que se pueda considerar «vida interior» o no. Solo vemos al personaje de Johansson desde afuera (del mismo modo que, recíprocamente, su inescrutable comportamiento e insondables motivaciones, su falta de respuestas emocionales «normales», nos dan una perspectiva externa del mundo social en el que se mueve como depredadora). Sus frases son simples, funcionales; quizá se ve limitada por sus competencias lingüísticas y de acento (cuando empieza la película, la oímos aprender a pronunciar series de palabras). En cualquier caso, habla lo justo y necesario para atraer a los hombres a su vehículo; cosa que —haciendo un mordaz comentario a cierto tipo de sexualidad masculina— no suele comportar mucha cháchara. Nunca le piden que cuente mucho de sí misma más allá de lo fundamental y casi todo lo que ella dice, en cualquier caso, es puro engaño. Nunca verbaliza sentimientos.

Cuando se relaciona con otro alienígena, no hablan. ¿Tienen su propio lenguaje o el lenguaje es algo que adquieren simplemente para engañar a los humanos? ¿Tienen sentimientos del mismo modo que creemos que nosotros los tenemos? La película apenas nos cuenta algo sobre lo que son esas criaturas o acerca de qué quieren, o, de hecho, si lo que las motiva se podría concebir como «deseo» o no.

Los añadidos más relevantes de Glazer son las escenas en las que se ve la captura de una presa humana. En la novela, la captora se limita a drogar a los hombres en los asientos del coche. En la película, se produce en una especie de zona intermedia indeterminada, un espacio semiabstracto en el que los hombres, a medida que se acercan al personaje semidesnudo de Johansson, se ven absorbidos lentamente por un cieno negro y viscoso. ¿Son estas escenas –glacialmente oníricas, sombríamente psicodélicas– la representación del estado mental intoxicado de los hombres a medida que se adentran en una especie de semimuerte? ¿O acaso es un interespacio real, y ese cieno negro es una muestra de la tecnología extraterrestre? ¿O podría ser, como un comentarista sugirió, la sensación del alienígena al tener sexo? La película no nos da respuestas y el resto de escenas no hacen más que acrecentar la opacidad de la pesadilla. Vemos algunos de los hombres apresados ya completamente sumergidos en el cieno, apenas conscientes, abotargados (quizá haciendo referencia al engorde al que se somete a las presas humanas en la novela). Cuando, patéticamente, tratan de alcanzarse unos a otros, uno de los cuerpos es succionado y regurgitado de manera terrible. Se produce un corte y se pasa a un plano de algo que parece un reguero de sangre, como si se hubiera licuado el cuerpo. Bien podría ser la imagen semiabstracta del

procesamiento de carne descrito en la novela, o bien podría indicar otro modo de transferencia energética (a duras penas imaginable).

Esos fragmentos –tantas elipsis espeluznantes– hacen de los alienígenas, si acaso es eso lo que son, tan extraterrestres como otros cualesquiera que hayamos visto en el cine. Pero las escenas en las que el personaje de Johansson está en su furgoneta recogiendo a hombres de carreteras apartadas y bares abarrotados, o tanteando posibles víctimas en calles concurridas de Glasgow, generan un efecto espeluznante opuesto. Aquí, lo que resulta extraño es la cultura capitalista vista desde el ojo de una forastera. La planitud tonal del personaje de Johansson hace que mire desde afuera igual que la narradora de *Resurgir* lo hace desde su propio estado interior, entumecida, desgajada. Sin embargo, este aparente adormilamiento puede, sin duda, ser una actitud afectiva completamente diferente; o podría sugerir un tipo de ser que no tiene capacidad para sentir lo que nosotros entendemos por emociones. Al fin y al cabo, podría ser que estas criaturas tuviesen mucho más en común con los insectos que con los seres humanos.

Hay cierta afinidad entre la anodina Johansson y el estilo naturalista con el que está filmada gran parte de la película. Ella es la figura a través de la cual se enfoca la cinta –el punto de identificación del público–, pero como hay poco con lo que podamos identificarnos, su personaje es una especie de análogo a la propia cámara. En particular en las escenas improvisadas con los transeúntes y los figurantes, se nos invita a experimentar comportamientos, interacciones y aspectos culturales propios de los humanos sin las asociaciones que solemos establecer con ellos y sin las formas de mediación que suelen interceder en el

cine comercial. Como las escenas están desprovistas de gran parte de su aspecto corriente, su relato y su mobiliario emocional habituales, el naturalismo se vuelve desnaturalizante cuando la cámara simula la mirada de una antropóloga alienígena.

A medida que la película avanza, el personaje de Johansson pasa de ser una depredadora a una criatura cada vez más vulnerable. No por casualidad coincide con el momento en que ella se sumerge más en la cultura humana, cuando se involucra en algo que podría ser un intento de entender el afecto y las relaciones humanas. Hay una perturbadora escena de sexo en la que ella se somete de manera pasiva y aparentemente sin entender nada a su compañero varón, y luego se examina con una linterna como si la hubieran herido de gravedad. El sexo humano se convierte en algo extraño, el objeto de atención de una alienígena aterrada. Los rasgos perturbadores de esta escena se ven retrospectivamente reforzados cuando, en otro aspecto que difiere de la novela, vemos que el cuerpo humanoide de la extraterrestre es una especie de prótesis. Lo descubrimos solamente en la culminante escena en la que un viandante trata de violarla. Cuando el hombre la ataca, parte del cuerpo prostético se retira y deja un agujero en su espalda, como un desgarrón en un vestido. Entonces, la extraterrestre desecha la prótesis humana y emerge una nueva figura —una forma humanoide, negra, suave, a la que le faltan muchos rasgos— del interior de la chatarra. Vemos entonces el cuerpo de la alienígena expuesto, estudiando el rostro de Scarlett Johansson como si fuera una máscara de látex, una referencia a una escena anterior en la que Johansson examina su cuerpo desnudo ante un espejo de un modo extrañamente desinteresado, pero con cierto

aprecio. Ahora queda claro que la escena del espejo redobla la autobjetivización «normal» que tiene lugar cuando nos miramos al espejo: la extraterrestre no se está mirando a sí misma, sino el cuerpo humano que lleva puesto.

Sin embargo, esta disyunción entre el sujeto alienígena y el objeto-cuerpo humano lo que realmente hace es poner de relieve las estructuras fantasmáticas que residen bajo la subjetividad humana «normal». La imagen culminante de esta figura apenas sin rasgos que desecha su forma humana se corresponde con cierta fantasía recurrente de la relación del sujeto con el cuerpo. Esta fantasía fue codificada por Descartes en la doctrina filosófica conocida como el dualismo cartesiano (la creencia de que el alma y el cuerpo son dos cosas de categorías totalmente diferentes). No obstante, según Lacan, el error de Descartes no fue un simple error filosófico, pues hay un cierto tipo de dualismo inscrito en la estructura del lenguaje, en particular, en el lenguaje del sujeto. El *Yo que habla* y el *Yo que escucha* son estructuralmente diferentes. El *Yo que habla* no tiene predicados positivos, es como la posición del habla como tal, mientras que los atributos definitorios (altura, edad, peso, etcétera) solo pueden atribuirse al *Yo que escucha*. La efigie sin rasgos en aquella escena final de *Bajo la piel* es como una materialización de este sujeto-alma, ese *Yo que habla*: al carecer de predicados físicos positivos, mora, en cierto modo, «dentro» del cuerpo, pero, a fin de cuentas, puede separarse de su alojamiento corporal. La contribución final de la película, por tanto, es recordarnos la sensación de lo espeluznante que es intrínseca a nuestras inestables concepciones de sujeto y objeto, cuerpo y alma.

Lo espeluznante de la relación entre cuerpo y alma fue el tema de la adaptación de Andy de Emmony para la BBC

de «Silba y acudiré» (2010), de M. R. James, que ya mencionamos en el capítulo anterior. En esta versión tan radicalmente diferente, Parkin está atormentado por la demencia que ha reducido a su mujer a un caparazón catatónico: «Un cuerpo que ha sobrevivido a la personalidad: más terrorífico que cualquier fantasma o espíritu maligno.» «No hay nada en nuestro interior», declara Parkin mordazmente en esta versión, «no hay espíritu en estas máquinas. El ser humano es materia y la materia se pudre.» Si bien la propia afirmación de Parkin establece que *hay* espíritu en la máquina, que cierto tipo de espectralidad es intrínseca al sujeto hablante. Al fin y al cabo, *¿quién* puede decir que no tiene nada dentro, quién puede decir que los humanos son materia en descomposición? Quizá no un sujeto sustancial, pero sí el sujeto que habla, el sujeto, es decir, compuesto de lo que está muerto y vivo, del material acorporal del lenguaje. En el acto mismo de anunciar su nulidad, el sujeto no solo cae en una contradicción performativa, sino que señala el dualismo no erradicable que surge de la propia subjetividad. La condición de materialistas como Parkin (*nuestra* condición, dicho de otro modo) es la de *saber* que toda subjetividad puede reducirse a la materia, que no hay subjetividad que pueda sobrevivir a la muerte del cuerpo, pero que, sin embargo, sea incapaz de experimentarse a sí misma *como* simple materia. En cuanto se reconoce el cuerpo como sustrato-precondición para la experiencia, entonces, uno se ve obligado de manera inmediata a aceptar ese dualismo fenomenológico, justo porque la experiencia y su sustrato pueden separarse. Son espíritus en la máquina; somos ellos y ellos son nosotros.

# 6
# HUELLAS ALIENÍGENAS: STANLEY KUBRICK, ANDRÉI TARKOVSKI, CHRISTOPHER NOLAN

*Bajo la piel* nos presenta una versión de un encuentro espeluznante con lo alienígena: el alienígena que está entre nosotros. (*El hombre que vino de las estrellas*, 1976, de Nic Roeg, es otra aproximación a este tipo de encuentro y el Newton que encarnó David Bowie es un ancestro cinematográfico del estilo de la extraterrestre de Johansson, aunque el nostálgico exilio de Newton supura un pathos romántico ausente en *Bajo la piel*, una obra más opaca y extraterrestremente ilegible.) Ya he mencionado otra versión de lo espeluznante-alienígena al hablar del final de la saga de Quatermass. En esta versión no hay una confrontación directa con el extraterrestre: su forma física, así como sus rasgos ontológicos y metafísicos, nunca llegan a revelarse y el alienígena solo es perceptible a partir de los efectos que causa, sus huellas. Ahora procede que analicemos el encuentro con lo extraterrestre en sí.

Una reflexión acerca del espacio exterior genera enseguida una sensación espeluznante que fomentan nuestras preguntas sobre qué pone en marcha ciertas acciones, y que se nos despiertan al contemplarlas. ¿Hay algo allá afuera? Y, si hay agentes, ¿cuál es su naturaleza? Considerando esto, es sorprendente que lo espeluznante sea, para nuestra decepción, uno de los grandes ausentes de la mayoría de obras de ciencia ficción.

*2001: Una odisea del espacio*, de Stanley Kubrick, es el ejemplo más célebre de una ciencia ficción que se rebela contra esa tendencia, al resistirse a la presión positivista de desenmascarar a los alienígenas. El enigma del motor de la acción alienígena lo plantea el tótem de la película, el monolito, que es el paradigma de objeto espeluznante. (A lo largo de la película, la sensación de lo espeluznante se ve reforzada por la asociación del monolito con la música de Ligeti, con esa sensación de reverencia y alteridad que le es propia.) Las cualidades «no naturales» del monolito —su rectiliniaridad, su planitud, su brillo opaco— nos hacen inferir que debe de haberlo creado alguna especie de inteligencia superior. Aquí, la lógica parece una versión secular del supuesto argumento del diseño, que sostenía que la funcionalidad, practicidad y sistematicidad de muchos aspectos del mundo natural nos llevan a plantearnos la idea de un diseñador superior. Hay pocas huellas de lo teológico en el tratamiento de Kubrick de estos temas, ni tampoco intención de caracterizar de manera positiva la entidad que puede haber creado el monolito. No se revelan ni la naturaleza de la inteligencia que ha intervenido en la historia humana ni el motivo de esa intervención. La película nos deja con algunos recursos mínimos en función de los cuales podemos especular. Además de los monolitos, tenemos la habitación de hotel simulada —tan desesperante de lo banal que es— en la que, al final de la película, el astronauta David Bowman se prepara para su ambigua transformación en el supuesto Niño Estelar. La habitación de hotel puede sugerir que la inteligencia quiere que Bowman se sienta como en casa, aunque incluso en este supuesto sus motivaciones permanecen ocultas: ¿se trata del cuidado de su criatura humana, tan lejos de algo que

le resulte familiar, lo que motiva la construcción de esta morada, o aquellas inescrutables inteligencias calcularon que ese espacio sería un lugar mejor donde observarlo de manera experimental?

(Las escenas en las que aparece el ordenador con sentimientos, Hal, que está al cargo de los sistemas de la nave espacial *Discovery One*, plantea cuestiones sobre el motor de la acción a menor escala. Hal no tiene cuerpo; si bien tiene un órgano –un sensor lumínico rojo– y una voz artificialmente calmada. Sin duda, tiene capacidad de acción y la naturaleza y alcance de esta –lo que conduce a Hal a rebelarse contra la tripulación del *Discovery*– se convierten en el mayor misterio de esta parte de la película. En las escenas en las que vemos a Bowman desmantelar sin remordimientos y poco a poco a Hal, y oímos cómo se va deteriorando mentalmente, nos enfrentamos con la espeluznante disyuntiva entre la conciencia y el soporte material que la hace posible.)

Otra de las grandes contribuciones de Kubrick al cine de lo espeluznante es otra intervención «metagenérica», *El resplandor*. Aquí, estamos en el género de terror o en una historia de fantasmas, por lo que los seres ocultos son espectros en vez de extraterrestres (aunque es perfectamente posible que sean alguna especie de inteligencia alienígena). En el paso de la ciencia ficción al terror también hay un cambio implícito en la idea de que las fuerzas espeluznantes presentes en la película son benignas –o al menos neutrales, como puede que concluyamos de *2001*–, a la hipótesis de que las fuerzas reinantes son malignas. La malignidad y la benignidad son, sin duda, relativas a los inte-

reses de entidades particulares, como nos recuerda la parábola de las águilas y los corderos de Nietzsche. Para los corderos –nos dice Nietzsche– las águilas son el mal; estos animales se imaginan que las aves de presa los odian. En verdad, la cuestión no es que las águilas odien a los corderos –en verdad, su actitud hacia ellos es más cercana al afecto, incluso al amor, pues, al fin y al cabo, los corderos son muy sabrosos–. Lo que Nietzsche plantea de un modo cómico, en *El resplandor* se pone de manifiesto como un enigma espeluznante que permanece irresoluto tanto en la película como en la novela.

El hotel Overlook de *El resplandor* es una gigantesca versión de la habitación de *The Stone Tape*: una especie de sistema de grabación en el que la violencia, las atrocidades y desgracias que han tenido lugar en el edificio han quedado grabadas y se reproducen por medio de los aparatos físicos sensibles de aquellos –como Jake Torrance y su hijo Danny– que tienen la capacidad de «resplandecer» telepáticamente. Jack está cada vez más alejado del presente, que comparte con su esposa Wendy y con Danny, en un tiempo aeónico en el que se funden y se comprimen diversos momentos históricos. (Esta temporalidad de simultaneidad esquizofrénica puede que sea algo similar al tiempo en el que se encuentra Tom en *Red Shift* de Garner.) Pero la idea es que las apariciones que seducen y amenazan a Jack son criaturas similares a él, desventurados individuos que han sido atraídos por la fatídica influencia del hotel Overlook. Lo que permanece oculto es la naturaleza de las fuerzas que realmente controlan el hotel. Jack lo experimenta en sus propias carnes en una escena con el camarero espectral, Lloyd:

LLOYD: Está invitado, señor Torrance.

JACK: ¿Invitado?

LLOYD: Su dinero no vale aquí. Órdenes de la casa.

JACK: ¿Órdenes de la casa?

LLOYD: Beba usted, señor Torrance.

JACK: Soy de esa clase tipos que quieren saber quién les invita a beber, Lloyd.

LLOYD: No es un asunto que le concierna, señor Torrance, al menos de momento.

¿Quién o qué es la «casa»? ¿Y qué es lo que quiere? Jack no hace más preguntas, y la película –al igual que la novela– no ofrece respuestas concluyentes. En el libro, los entes alborotadores del Overlook que no dejan de repetir la orden de «¡a desenmascararse!» (referencia a una de las mayores intertextualidades de la novela, *La mascarada de la muerte roja* de Poe). Pero los entes que han tomado el control del hotel no se muestran del todo, ni en la novela, ni en la película. La cuestión no es tanto que no descubran sus rostros como que no parecen tener rostros que revelar. La imagen de la novela que parece definir mejor su forma esencial es la del rebosante enjambre del nido de una avispa. Como Roger Luckhurst apuntaba en su libro sobre *El resplandor*, la imagen del nido de avispa no aparece en la película, pero quizá se traduzca en forma de sonido por medio de la inclusión del zumbido micropolifónico de *Lontano*, de Ligeti.

Pero ¿qué quieren esas criaturas? La única conclusión a la que podemos llegar es que son seres que deben de alimentarse de la desgracia humana. Esto podría hacer que pareciesen «malvadas» desde cierto punto de vista; aunque no dejaría de ser la perspectiva de los corderos de Nietzs-

che. Al fin y al cabo, la mayoría de los seres humanos no está precisamente en posición de juzgar de qué se alimentan otros seres.

Otra dimensión espeluznante de *El resplandor* viene marcada por los fatídicos poderes del hotel Overlook. Le dicen a Jack que «siempre ha sido el vigilante» del hotel. En un sentido, esto apunta al tiempo «aeónico» del hotel, un tiempo que sobrepasa la linealidad temporal del reloj y en el que el propio Jack se ve arrastrado cada vez con más fuerza. Sin embargo, también podría referirse a las cadenas de influencias y causalidad que lo llevaron a aceptar el puesto de vigilante en el Overlook: el maltrato sufrido a manos de su padre, su fracaso como escritor, su alcoholismo, sus golpes a Danny al estar borracho... ¿A cuánto se remonta la influencia del hotel?

Dos grandes películas de Tarkovski de los años setenta –*Solaris* (1972) y *Stalker* (1979)– son reflexiones ampliadas sobre el tema de lo espeluznante-extraterrestre. En ambos casos, la versión de Tarkovski fue a la contra del material original que empleó para la adaptación: *Solaris*, de Stanislaw Lem (1961) y *Stalker: Pícnic extraterrestre* (1971), de los hermanos Strugatski, Arkadi y Boris. Lo que Tarkovski elimina de las novelas son sus elementos satíricos, irónicos y absurdos en aras de su interés habitual por cuestiones como la fe y la redención. En todo caso, lo que sí conserva es la preocupación central por los encuentros con lo desconocido.

*Solaris* trata de un planeta oceánico supuestamente sensible. Tarkovski resta importancia a la ciencia «solarística» –algo que ocupa una gran parte la novela de Lem–: el am-

plio abanico de especulaciones e hipótesis acerca del planeta. En vez de eso, se centra en el impacto que tiene el planeta sobre el psicólogo Kris Kelvin. Cuando Kelvin llega a la estación espacial que orbita alrededor de Solaris, se encuentra con que su amigo el doctor Gibarian está muerto y los dos científicos que hay a bordo se muestran esquivos, y pasan la mayor parte del tiempo escondidos en sus cuartos. Al poco comprende por qué llevan una vida tan apartada, cuando aparece un simulacro de su esposa, Hari, que falleció hace unos años, en un estado de gran confusión, sin recordar nada, sin saber dónde está. Los científicos llaman «visitantes» a esas apariciones y cada uno tiene el suyo; son una especie de mensajes que envía Solaris cuya motivación y propósito se desconoce. Con pánico y repulsión, Kelvin mete a «Hari» a la fuerza en una cápsula espacial, que envía al cosmos. Sin embargo, Hari o, mejor dicho, otra versión de Hari regresa. En una de las escenas más perturbadoras de la película, vemos que el vestido de «Hari» no tiene cremallera. ¿Por qué no? Porque el planeta ha construido a «Hari» partiendo de los recuerdos de Kelvin y el recuerdo de aquel vestido (brumoso e incompleto como suelen ser los recuerdos) no incluía una cremallera.

¿Qué quiere Solaris? ¿Quiere algo o sus mensajes son más bien emisiones automáticas de algún tipo? ¿Qué propósito tienen los visitantes que envía? Casi podríamos ver el planeta como una combinación del inconsciente externalizado y el psicoanalista, que sigue mandando a los científicos material traumático no procesado con el que deben lidiar. O, por el contrario, ¿será acaso que el planeta ofrece lo que «piensa» que son los deseos de los humanos, en un grotesco «malentendido» de la naturaleza del duelo, casi como si fuera un niño dotado de grandes poderes? La pe-

lícula activa el espeluznante callejón sin salida que aparece cuando se enfrentan diferentes modos de inteligencia, cognición y comunicación que no concuerdan; o, se podría decir más acertadamente, cuando no logran confrontarse. La alteridad sublime del océano de Solaris es una de las grandes imágenes de lo desconocido del cine.

En *Stalker*, Tarkovski coloca la huella alienígena en la Zona, un espacio en el que las leyes físicas no parecen aplicarse igual que en el mundo exterior. El motivo típico de los cuentos de hadas –la concesión de deseos– que vemos de manera implícita en *Solaris* se convierte en el tema central de *Stalker*, que se centra en la idea de que hay una «Habitación» en algún lugar de la Zona que puede hacer realidad los deseos más profundos de aquellos que entran en ella. El *stalker* es una especie de experto autodidacta en la Zona que guía a aquellos que quieren explorar este espacio traicionero y maravilloso. En la novela original de los Strugatski, los *stalkers* formaban parte de una red criminal que se dedicaba a extraer artefactos de la Zona. En la película de Tarkovski, el *stalker* sigue siendo un renegado –algunas de las primeras escenas lo muestran pasando con sus cargamentos a través de verjas, puntos militares de control y bases armamentísticas–, pero sus motivaciones son de carácter más espiritual que materialista. El *stalker*, respetuoso con el misterio de la Zona, sensible a sus peligros y su volatilidad, quiere que los demás se transformen al entrar en contacto con sus maravillas. Sin embargo, los dos personajes de nombre genérico que lo acompañan en este viaje –«Escritor» y «Científico»– demuestran ser demasiado cínicos y poco fiables como para explorar la Zona con ese espíritu; amarga decepción para el *stalker*. No solo es peligroso llegar a la Habitación, sino que esta

también tiene sus propios peligros. Nos enteramos de que otro *stalker*, Porcupine, fue a la Habitación tras haber conducido a su hermano a la muerte; sin embargo, en lugar de devolverle a su hermano, la Habitación le dio dinero. Con la oferta de conceder sus deseos más profundos, la Habitación ofrece un juicio de valor sobre la persona.

En *Stalker* cabe destacar lo bien que se consigue generar un espacio espeluznante sin recurrir a efectos especiales. Tarkovski empleó una localización extraordinariamente evocadora en Estonia: un espacio dejado de la mano de dios donde el follaje que rebrota se apodera de los residuos humanos (fábricas abandonadas, trampas para tanques, fortines); donde se invocan túneles subterráneos y almacenes en ruinas en una orografía onírica; un terreno anómalo lleno de trampas que parecen más bien metafísicas y existenciales que amenazas físicas directas. No hay nada uniforme: el tiempo y el espacio pueden curvarse y doblarse de maneras impredecibles. El espectador acaba por aprehender los rasgos del terreno no tanto por lo que ve, sino por lo que intuye gracias a la pericia del *stalker*. Cauteloso, siempre alerta ante posibles peligros, valiéndose de sus conocimientos previos sobre el terreno pero consciente de la mutabilidad de la Zona, que suele volver obsoleta la experiencia previa, el *stalker* evoca un espacio repleto de amenazas e invisibles promesas. Humilde ante lo desconocido, si bien entregado a la exploración de lo exterior, el *stalker* ofrece una cierta ética de lo espeluznante.

Para Tarkovski, la Zona puede considerarse un espacio donde se pone a prueba la fe. Evita la idea que sugiere el título de los Strugatski de que la Zona podría ser un mero accidente: En lugar de ser una señal maravillosa de alguna especie de providencia, los Strugatski dejan

entrever que la Zona y todas sus propiedades «mágicas» podrían no ser más que la basura abandonada de manera inintencionada por un equivalente alienígena a un pícnic en la cuneta. Aquí lo espeluznante se convierte en una broma absurda.

La cuestión de la providencia es un aspecto central de *Interstellar* (2014), de Christopher Nolan, una película que permite regresar al terreno donde se habían apostado Kubrick y Tarkovski, pero en el panorama cinematográfico del siglo XXI, que, hasta entonces, no había dejado mucho espacio a lo espeluznante. La película depende de la intervención providencial de un grupo de seres aparentemente benefactores —a los que se refieren como «Ellos»— que parecen ayudar a la humanidad en su huida de un planeta moribundo. Al principio, «Ellos» generan un agujero de gusano que posibilita los viajes a otra galaxia. Hacia el final de la película, nos enteramos de que esos «Ellos» no son propiamente extraterrestres, sino humanos del futuro que han evolucionado y pueden acceder a una «quinta dimensión» que les permite salirse de la cuarta dimensión, el tiempo. Sin embargo, la alteridad de «Ellos» no se ve comprometida por la revelación de que son humanos del futuro, pues no se muestra la naturaleza de tales humanos. Por fuerza, han de ser diferentes a nosotros, el porvenir discurre en un planeta extraterrestre. Todo lo que descubrimos de esta especie futura es solamente a través de sus huellas: la construcción de un agujero de gusano y el misterioso «teseracto» de cinco dimensiones en el que se despliega el tiempo como si fuera espacio y donde Cooper entra en el clímax de la película.

Por tanto, la intervención providencial se revela como bucle temporal por medio del cual los humanos del futuro pueden actuar sobre el pasado para generar las condiciones que permitan su propia supervivencia. Dentro de este bucle temporal se encuentran también otras anomalías —la más reseñable, la anomalía por la que Cooper, el astronauta que lidera la misión espacial definitiva, «persigue» a su hija, Murph—. En el teseracto de cinco dimensiones, Cooper trata de contactar de manera desesperada con Murph en un intento de conseguir que su yo del pasado se quede en casa en lugar de emprender la misión que le hará perderse la mayor parte de la vida de su hija. Hay algo extrañamente frágil en esta anomalía temporal. Si Cooper consiguiera persuadir a su yo del pasado para que se quedase en casa, la misión no habría despegado (o, en todo caso, él no la habría encabezado); pero el hecho de que esté en el teseracto y pueda comunicarse con Murph en el pasado implica que tiene que haber fracasado, pues ha acabado por encabezar la misión.

La misión que Cooper lidera es un intento de huir de una Tierra que se ha marchitado por completo: los cultivos no crecen, la población disminuye a gran velocidad; dentro de poco, la tierra dejará de ser habitable para los seres humanos. Han reclutado a Cooper para trabajar en una NASA que se ha convertido en una organización encubierta que opera de manera clandestina. El jefe de la NASA, John Brand, parece haber diseñado dos planes para salvar a la población humana: el plan A consiste en lanzar una centrífuga al espacio para formar una estación espacial; el plan B consiste en poblar uno de los tres planetas potencialmente habitables a los que se puede llegar por medio del agujero de gusano que hay cerca de Saturno. Esos tres

planetas fueron descubiertos durante una misión que tuvo lugar una década atrás. En realidad, se enviaron doce naves, pero solo tres, las que pilotaban los astronautas Miller, Mann y Edmunds, enviaron una señal que indicara que habían llegado a un planeta viable.

La película gira en torno al contraste entre una visión de un universo indiferente y uno cincelado por una suerte de providencia material (material en el sentido de que implica un tipo de agente humano-tecnológico y no sobrenatural). Algunas de las escenas más poderosas de la película –las del «planeta de Miller»– nos muestran el sublime erial de una naturaleza indiferente. Este planeta oceánico, cuya superficie está completamente cubierta de agua, es, en cierto modo, el hermano insensible de Solaris. Mientras que Solaris suscita especulaciones irresolubles –¿qué propósitos y deseos alberga el planeta?–, el planeta de Miller presenta el determinismo mudo de un mundo desprovisto de voluntad. Los tsunamis y la quietud de los infinitos océanos del planeta son acciones sin meta alguna, el producto de causas sin una motivación detrás. La ausencia misma de un agente intencional genera una sensación espeluznante (¿cómo puede ser que no haya nada?). El término «indiferente» puede no ser adecuado a fin de cuentas, pues sugiere una capacidad intencional que no se está empleando. La naturaleza muda, podría decirse, ni tan siquiera es indiferente: carece hasta de la capacidad de ser indiferente. Incluso en ese caso, sería como una capacidad de actuación de nivel cero, si la definimos, simplemente, como la capacidad de hacer que algo suceda. El planeta de Miller está lleno de causas y efectos, pero lo que no posee es un diseño, una inteligencia con voluntad.

Las desesperadas escenas que tienen lugar en el planeta —cuando la tripulación se da cuenta de que el planeta es una especie de océano yermo, incapaz de albergar vida; cuando confunden un tsunami con montañas; su lucha para evitar acabar aplastados bajo la monstruosa ola— cobran más fuerza al ser ellos conscientes de que, a causa del efecto distorsionador de un agujero negro cercano, cada hora que pasan en el planeta equivale a siete años de tiempo terrícola. Sabemos que esto resulta especialmente doloroso para Cooper, que quiere volver con sus hijos. Cuando Cooper vuelve a la nave, se entera de que ha habido un error de cálculo: en realidad han pasado veintitrés años en el planeta de Miller. En una desgarradora escena, Cooper ve pasar la vida de sus hijos en unos pocos minutos, los observa convertirse en adultos al ver los mensajes que le han ido enviado a la nave a lo largo de dos décadas.

El amor —sobre todo el amor paternofilial— es uno de los temas más importantes de la película. El amor entre Cooper y su hija, Murph, es lo que acaba permitiendo que el plan A de Brand tenga éxito; pues la conexión entre ambos es lo que permite a Cooper, cuando está en el teseracto, enviar a Murphy los datos que necesita para resolver la ecuación de la que depende todo el plan. Aunque el amor es el hilo afectivo central de la película, se ve frustrado de manera trágica. Padre e hija solo consiguen reunirse en el lecho de muerte de Murph. A causa de los efectos de la relatividad, Cooper tiene prácticamente el mismo aspecto que cuando se marchó de la Tierra; Murph, en cambio, es ya una anciana, sus días están llegando a su fin y Cooper se ha perdido la mayor parte de su vida.

Durante una escena a bordo del *Endurance*, en un pasaje anterior de la película, Amelia Brand, la hija de John,

hace un alegato en favor del amor como fuerza de una «dimensión superior»:

COOPER: Eres científica, Brand.

BRAND: Entonces hazme caso cuando te digo que el amor no es algo que hayamos inventado, es observable, poderoso, tiene que significar algo.

COOPER: El amor tiene significado, sí, tiene una utilidad, una función social, la educación de los hijos...

BRAND: Amamos a personas que han muerto, ¿qué utilidad social tiene eso?

COOPER: Ninguna.

BRAND: A lo mejor significa algo más, algo que aún no alcanzamos a comprender. A lo mejor se trata de una prueba, de un artefacto, de una dimensión superior que no percibimos conscientemente. Estoy cruzando el universo atraída por alguien a quien no he visto en una década y quien, probablemente, esté muerto. El amor es lo único que somos capaces de percibir que trasciende las dimensiones del tiempo y del espacio.

El discurso de Amelia Brand sobre el amor está lejos de ser desinteresado. Lo pronuncia cuando la tripulación está a punto de decidir si viajar al planeta de Mann o al de Edmunds. Brand quiere ir al planeta de Edmunds, pero su elección está influenciada por el hecho de que Edmunds y ella estaban juntos. De ahí la razón para creer que el amor es una fuerza misteriosa, con sus propios poderes y capacidades que permanecen ocultos. Sin embargo, resulta que al final Brand está en lo cierto, al menos por lo que al planeta de Edmunds se refiere. Es el único entorno viable: según se ha visto, el planeta de Miller es un océano desolado y el de Mann un erial helado.

Aquí es muy fácil caer en la tentación de tachar todo esto de sentimentalismo cursi. No obstante, parte de la fuerza de *Interstellar* surge de su disposición a correr el riesgo de parecer ingenua, así como excesiva en términos emocionales y conceptuales. En realidad, lo que consigue la película es abrir la posibilidad al amor *espeluznante*. El amor pasa de estar en el bando de lo aparentemente (muy) conocido a estar en el bando de lo desconocido. Según dice Brand, el amor es desconocido, pero se puede investigar y cuantificar: se convierte en un agente de lo espeluznante.

# 7
# «...LO ESPELUZNANTE PERMANECE»: JOAN LINDSAY

> Observaban cómo se desvanecían las paredes del gimnasio para dar paso a una exquisita transparencia. El techo se abría como una flor y dejaba ver el cielo que brillaba por encima de Hanging Rock. La sombra de la Roca se extendía, luminosa como el agua, por la deslumbrante llanura, y todas ellas volvían a estar de nuevo en el pícnic sentadas en la seca y cálida hierba, a la sombra de los árboles del caucho...
>
> JOAN LINDSAY,
> *Pícnic en Hanging Rock*[7]

Las últimas palabras han de ser para la novela de 1967 de Joan Lindsay, *Pícnic en Hanging Rock*. No solo porque esta obra sea prácticamente un ejemplo de manual de novela espeluznante —hay desapariciones, amnesia, una anomalía geológica y un terreno intensamente evocador—, sino también porque la manera de Lindsay de plasmar lo espeluznante tiene una cara positiva, un encanto lánguido y delirante que está ausente, o se elimina, en muchos otros textos espeluznantes. Lindsay es el caso opuesto a M. R. James. Mientras que James, como ya hemos visto, retrata lo exterior como algo peligroso y letal, *Pícnic en Hanging Rock*

[7] La traducción de todos los fragmentos de la novela reproducidos en el libro es la de la ed. castellana: *Pícnic en Hanging Rock* (2010), trad. Pilar Adón. Madrid: Impedimenta. (N. de la T.)

plantea un espacio exterior que, sin duda, suscita un miedo reverencial y la sensación de peligro, pero que también implica un paso más allá de las vanas represiones y los simples confines de la experiencia común para adentrarse en un ambiente caracterizado por una fuerte lucidez onírica.

*Pícnic en Hanging Rock* muestra que, a veces, una desaparición puede ser más inquietante que una aparición. Podríamos decir que en *Pícnic en Hanging Rock* no sucede nada. No sucede nada, pero no en el sentido de que no se producen acontecimientos aunque la novela trate de un enigma sin resolver. No: no *sucede* nada en el sentido de que la ausencia irrumpe en la realidad empírica. La novela versa sobre el hueco que se abre y las perturbaciones que produce.

La desaparición central de la novela se produce durante un pícnic un Día de San Valentín en Hanging Rock, Victoria, Australia. Hanging Rock acoge entre sus brazos la novela como un paisaje espinal propio de las decalcomanías de Óscar Domínguez o Max Ernst; es una reliquia geológica de tiempos pretéritos, de una época anterior a la llegada de los seres humanos, milenios anterior. Solo puede verse por partes, su espacio laberíntico es tan traicionero como el de otro lugar de pícnic, la Zona de Tarkovski. Hacia el final, parece que ciertas partes de la Roca —espacios tanto psíquicos como físicos—pueden transitarse solamente al alcanzar un estado delirante. Esa clase de sosegado delirio es el estado de ánimo que impregna la fidedigna adaptación cinematográfica de 1975 de Peter Weir, donde se retiene el tiempo (y el relato) con un suspense doloroso y donde domina un fatalismo onírico.

El pícnic tiene lugar en una excursión de un día que se ha organizado para las estudiantes del colegio Appleyard,

un internado privado para chicas. El colegio, en un intento por simular una pequeña parte de la Inglaterra victoriana en condiciones que apenas podrían ser más diferentes de Gran Bretaña, ocupa ilegítimamente el paisaje que lo rodea como una especie de *non sequitur* al estilo de Magritte. Gracias al contraste entre la Roca y la elegante y opresiva elegancia de los uniformes y rituales del colegio, nos damos cuenta del inherente surrealismo del proyecto colonial:

Aisladas de cualquier tipo de contacto natural con la tierra, el aire y la luz del sol a causa de los corsés que les oprimían el plexo solar, de las voluminosas enaguas, las medias de algodón y las botas de cabritilla, las chicas, somnolientas y bien alimentadas, holgazaneaban a la sombra sin llegar a integrarse en el paisaje más de lo que lo habrían hecho de ser figuras recortadas y dispuestas en un álbum de fotos, posando de manera arbitraria sobre un fondo de rocas de corcho y árboles de cartón.

Durante el pícnic, cuatro de las alumnas, Miranda, Edith, Marion e Irma, y la profesora de matemáticas, Greta McCraw, deciden subir hasta la cima de la Roca. En un primer momento, el ascenso es del todo corriente, cháchara ociosa, cotilleos, conversaciones sobre la cantidad de años que tiene la Roca. Al principio, tan solo un curioso comentario de Marion resulta incongruente con los ánimos generales:

¿Qué estará haciendo toda esa gente ahí abajo? Se mueven como si fueran hormigas. Creo que hay un número sorprendente de seres humanos que vive sin ningún propósito. Aunque lo más probable, por supuesto, es que estén llevando a cabo alguna función necesaria, que a ellos mismos les es totalmente desconocida.

Es como si Marion ya no formara parte de ese mundo de abajo, como si ya hubiese franqueado un umbral. Cuando las cuatro ven un monolito, «un único bloque de piedra lleno de agujeros; algo así como el huevo de un monstruo que colgara sobre la escarpada pendiente que caía en picado hacia la explanada», los ánimos cambian de manera drástica. A las cuatro les sobreviene un enorme cansancio y se quedan profundamente dormidas. Ahora la historia se centra en el punto de vista de Edith. Se despierta con un ataque de pánico pidiendo volver a casa. Pero las demás parecen haber entrado en una especie de estado (o trance) alterado:

¡Miranda! –seguía exclamando Edith–. ¡Me encuentro fatal! ¿Por qué no nos vamos a casa? Miranda la miraba de una forma muy extraña, casi como si no la estuviera viendo. Y cuando Edith repitió la pregunta en voz más alta, lo único que hizo Miranda fue darle la espalda y comenzar a caminar de nuevo en dirección a la roca ascendente, con las otras dos siguiendo sus pasos un poco más atrás. Aunque en realidad no se puede decir que estuvieran andando sino, más bien, deslizándose sobre las piedras con los pies descalzos, como si se movieran por las alfombras del salón.

Miranda, Marion e Irma desaparecen tras el monolito. Edith corre roca abajo gritando. Cuando vuelve al pícnic, «llorando y riendo al mismo tiempo, y con el vestido hecho jirones», no es capaz de dar indicación alguna sobre dónde se separó de sus compañeras. Se emprende la búsqueda por toda la Roca, pero no encuentran ni a las estudiantes ni a la señorita McCraw. (Al cabo de unos días, Edith dice que recuerda haber visto a la señorita McCraw en la roca en ropa interior por alguna inexplicable razón). Las bús-

quedas preliminares de los días siguientes no arrojan luz sobre el caso. Sin embargo, unos días después, encuentran a Irma en la Roca con la ropa hecha jirones y sin el corsé. Amnésica, es incapaz de dar cuenta de lo sucedido en la Roca. En el resto de la novela, no descubrimos nada más de lo ocurrido. Al final, cuando el colegio se viene abajo por el escándalo relacionado con lo acaecido en Hanging Rock, las desapariciones siguen sin tener explicación.

Junto —y creo que contribuyendo también— a la sensación espeluznante de la novela está su capacidad de generar «efectos de realidad». Aunque toda la novela es ficción, hubo la extendida pero errónea creencia de que estaba basada en una historia real. Lindsay fomentó que se leyera así; escribió la novela como si fuera un relato de los hechos, empleó localizaciones reales (entre ellas, Hanging Rock, que es una formación geológica real). El truco de la novela está en la reescritura de un cuento de hadas clásico —muchachas abducidas a otro mundo— valiéndose de las convenciones del realismo. Una de esas convenciones era darle una fecha precisa al suceso en cuestión. Según la obra, las tres mujeres desaparecieron el 14 de febrero de 1900. Esta fecha, 1900, no es baladí, pues es el año en que Freud quiso fechar *La interpretación de los sueños* (esta fecha, como bien se sabe, es ficticia, ya que el texto de Freud se publicó en realidad en 1899, pero él quería que fuese una fecha más histórica). Por su parte, *Pícnic en Hanging Rock* no tiene lugar en *nuestro* 1900, cuyo 14 de febrero no cayó en sábado, sino en miércoles.

No obstante, por encima de todo, la ilusión de realidad la produce la no resolución del misterio. La historia de los pintores Zeuxis y Parrasio, relatada por Lacan, nos ofrece una parábola. Zeuxis pintó un racimo de uvas tan con-

vincentes que los pájaros trataron de comérselas. Parrasio, por su parte, pintó una cortina, que Zeuxis le pidió que corriese para revelar lo que había pintado. La ausencia de explicación hace que *Pícnic en Hanging Rock* sea análoga al cuadro de Parrasio. Se convirtió en un velo, un enigma que, al quedar irresoluto, produjo la ilusión de que debía de haber algo tras la cortina.

La novela parece justificar la idea de que se puede crear y mantener una sensación espeluznante con el mero hecho de retener información. En el caso de *Pícnic en Hanging Rock*, eso es justo lo que sucedió: la forma en la que se publicó la novela fue el resultado de un acto de extirpación. En su manuscrito original, Lindsay planteaba diferentes soluciones al rompecabezas, que sus editores la animaron a eliminar de la versión definitiva de la novela. El «capítulo dieciocho» se publicó por separado con el título *The Secret of Hanging Rock*.

No cabe duda de que el capítulo dieciocho original habría minado, en cierto modo, el «efecto de realidad» de la obra. El capítulo extirpado se caracteriza por un cambio de tono muy claro. El aire sugerente que había marcado las partes anteriores de la novela —los indicios de algo exterior, de algo que está más allá del mundo normal— da paso a lo que ahora es un claro relato de una experiencia anómala. El capítulo empieza, más o menos, en el punto en que Edith sale corriendo. Miranda, Marion e Irma sienten que «están siendo arrastradas desde dentro» por el monolito. Se quedan dormidas y cuando se despiertan, lo hacen con una sensibilidad hacia su entorno exacerbada, alucinada. Aparece una mujer mayor en ropa interior —parece ser Greta McCraw, pero en la novela no la llaman así ni el resto de personajes la reconocen—. Cuando la mujer se

desmaya, Miranda le afloja el corsé. Eso anima a Marion a sugerir que las tres estudiantes «se quiten esos estúpidos vestidos», por lo que las tres se quitan los corsés y los lanzan Roca abajo. En la que quizá es la imagen más cautivadora del capítulo dieciocho, los corsés no caen al suelo en picado de manera inmediata, sino que se quedan flotando en el aire por uno de los costados de la Roca. ¿Se ha detenido el tiempo? Sin duda, estamos más allá del tiempo del reloj: quizá en un tiempo onírico. (En su ensayo «Comentario sobre el capítulo dieciocho», incluido en *El secreto de Hanging Rock*, Yvonne Rousseau apunta a un juego de palabras, una compresión onírica relacionada con la imagen de los corsés flotando en el aire, volando desencorsetados). Aparece «un agujero en el espacio»: «Del tamaño aproximado de una luna llena de verano que va y viene. La vio como los pintores y escultores veían un agujero, como un objeto en sí, algo que da forma y significado al resto de formas. Como presencia, no como ausencia [...].» Cuando este agujero desaparece, ven una serpiente que se mete en un agujerito. La mujer dice que la seguirá; de algún modo, se transforma en un cangrejo y consigue pasar por ese espacio tan estrecho. Tras una señal, Marion la sigue (aquí no hay mención alguna a una metamorfosis, ni tampoco se explica cómo consigue que su cuerpo quepa por el agujero). Cuando llega el turno de Miranda, Irma, aterrorizada, le ruega que no lo haga, pero Miranda no entiende su miedo ni sus reservas y se mete por el agujero. Irma se queda sola, esperando. Tras un periodo indeterminado de tiempo, una roca rodante se coloca sobre el agujero. La imagen final del capítulo nos muestra a Irma —quien presumiblemente ya se ha dado cuenta de que ahora ya no podrá meterse en el agujero— llorando desconsolada junto a la roca.

La versión publicada de la novela –la que no incluye el capítulo dieciocho– no solo deja el enigma sin resolver, sino que deja abierta la cuestión del género de la novela (¿es realismo literario? ¿Es una novela de misterio y asesinatos? ¿Es fantasía? ¿Es ciencia ficción?). Incluir el capítulo dieciocho no hubiese aclarado la cuestión del género, pero sí que habría eliminado ciertas posibilidades. Ya no podríamos leer la novela como una obra de misterio y asesinatos. Sin embargo, el capítulo dieciocho genera más enigmas de los que resuelve. ¿De qué índole son las experiencias que viven en la Roca? ¿Hay que entender de un modo literal, por ejemplo, que Greta McCraw se convierta en un cangrejo? ¿Hay que entenderlas como fruto de alguna clase de intoxicación? (Si fuera este el caso, los acontecimientos aún podrían encajar en una especie de lectura realista.) La idea de que las mujeres han atravesado una puerta que conduce a lo exterior nos invita a leer *Pícnic en Hanging Rock* como un cuento raro y la inclusión del capítulo dieciocho lleva a la novela a un espacio intermedio entre lo raro y lo espeluznante. Lo que está claro es que el capítulo dieciocho no nos ofrece una solución sencilla a los rompecabezas que plantea la novela. Como dijo Yvonne Rousseau: «La intención original de Joan Lindsay se acaba revelando, pero su intención no era resolver el misterio. Se clarifica la orografía del *Pícnic*, pero lo espeluznante permanece.»

Lo espeluznante es, en parte, una cuestión que corresponde a la atmósfera que envuelve las experiencias que tienen lugar en la Roca. Justin Barton la llamó «trance solar» y se manifiesta a través de una especie de fatalismo positivo. Al principio, este fatalismo parece una carencia (no hay nada donde debería haber algo). Cuando se convierten en prisioneras de la Roca, parecen carecer de pasiones. Aun-

que estas pasiones, entre las cuales sin duda se cuenta el miedo, son lazos que las unen al mundo corriente. El miedo de Irma, su incapacidad de liberarse de esos lazos cotidianos (en la descripción final que Lindsay hace de Irma nos habla de su buena mano para el bordado) es lo que evita que entre por el agujero. Es incapaz de ver qué se esconde tras el acto de quitarse los corsés. Por el contrario, Marion y Miranda están del todo preparadas para emprender un viaje hacia lo desconocido. Les posee una calma espeluznante que se asienta siempre que puedan dejar atrás las pasiones conocidas. Han desaparecido y su desaparición deja vacíos inquietantes, indicios de lo espeluznante del exterior.

# BIBLIOGRAFÍA

## LIBROS

Atwood, Margaret. (2013). *Oryx and Crake.* Londres: Virago [*Oryx y Crake*, trad. Juanjo Estrella. (2005). Barcelona: B (Ediciones B)]

—. (1997). *Surfacing.* Londres: Virago [*Resurgir*, trad. Gabriela Bustelo. (2008). Madrid: Alianza]

Ballard, J.G. (2014). *The Drowned World.* Londres: Fourth Estate [*El mundo sumergido*, trad. Francisco Abelenda. (2002). Barcelona: Minotauro]

Barton, Justin. (2015). *Hidden Valleys: Haunted by the Future.* Londres: Zero Books

Borges, Jorge Luis. (2000). «Pierre Menard, Author of the *Quixote*», en *Labyrinths: Selected Stories and Other Writings.* Londres: Penguin [«Pierre Menard, autor del Quijote», en *Ficciones.* (2010). Barcelona: Planeta]

Burroughs, William S. (2012). *The Western Lands.* Penguin Modern Classics [*Tierras del Occidente*, trad. José Manuel Álvarez Flórez. (1989). Barcelona: Península]

Butler, Charles. (2001). «Alan Garner's *Red Shift* and the Shifting Ballad of "Tam Lin"» en *Children's Literature Association Quarterly*, verano del 2001

CCRU. «The Templeton Episode» (http://www.ccru.net/digithype/templeton.htm)

Deleuze, Gilles & Guattari, Félix. (2013). *Anti-Oedipus*, trad. Robert Hurley, Helen R. Lane & Mark Seem. Londres: Bloomsbury [*El anti-Edipo: capitalismo y esquizofrenia*, trad. Francisco Monge. (1998). Barcelona: Paidós]

—. (2013). *A Thousand Plateaus*, trad. Brian Massumi. Londres: Bloomsbury [*Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*, trad. José Vázquez. (1994). Valencia: Pre-Textos]
Dick, Philip K. (2003). *Time Out of Joint*. Nueva York: Gollancz [*Tiempo desarticulado*, trad. Rubén Masera. (2012). Barcelona: Minotauro]
Du Maurier, Daphne. (2006). «Don't Look Now», en *Don't Look Now and Other Stories*. Londres: Penguin [*No mires ahora y otros relatos*, trad. Miguel Sanz Jiménez. (2018). Madrid: La Biblioteca de Carfax]
—. (2004). «The Birds», en *The Birds and Other Stories*. Londres: Virago [«Los pájaros» en *Los pájaros y otros relatos*, trad. Miguel Cisneros. (2017). Sevilla: El paseo editorial]
Faber, Michael. (2014). *Under the Skin*. Londres: Canongate Books [*Bajo la piel*, trad. Cecilia Ceriani y Txaro Santoro. (2006). Barcelona: Anagrama]
Freud, Sigmund. (2011). *Beyond the Pleasure Principle*, trad. James Strachey. Nueva York: Createspace [«Más allá del principio del placer», en *Obras completas*, tomo XVIII, trad. José Luís Etcheverry. (1992). Buenos Aires: Amorrortu]
—. (2010). *Civilisation and its Discontents*, trad. James Strachey. Londres: Penguin [«El malestar en la cultura», en *Obras completas*, tomo XXI, trad. José Luís Etcheverry. (1992). Buenos Aires: Amorrortu]
—. (2010). *The Interpretation of Dreams* trad. A.A. Brill. Londres: Basic Books [«La interpretación de los sueños», en *Obras completas*, tomos IV y V, trad. José Luís Etcheverry. (1992). Buenos Aires: Amorrortu]
—. (2003). *The Uncanny*, trad. David McLintock. Londres: Penguin [«Lo siniestro» en *Obras completas*, tomo 7, trad. Luís López Ballesteros. (1974). Madrid: Biblioteca Nueva]
Garner, Alan. (2014). *Elidor*. Londres: HarperCollins
—. (2014). *Red Shift*. Londres: HarperCollins
—. (2014). *The Owl Service*. Londres: HarperCollins

Galouye, Daniel F. (2011). *Simulacron-3*. Nueva York: Gollancz
Harman, Graham. (2012). *Weird Realism: Lovecraft and Philosophy*. Londres: Zero Books
Hofstadter, Douglas. (2008). *I Am a Strange Loop*. Nueva York: Basic Books [*Yo soy un extraño bucle*, trad. Luis Enrique de Juan. (2008). Barcelona: Tusquets]
Houellebecq, Michel. (2008). *H.P. Lovecraft: Against the World, Against Life*, trad. Dorna Khazeni. Nueva York: Gollancz [*H.P. Lovecraft: contra el mundo, contra la vida*, trad. Encarna Castejón. (2006). Madrid: Siruela]
Irigaray, Luce. (1985). *Speculum: Of the Other Woman*, trad. Gillian C. Gill. Nueva York: Cornell University Press [*Espéculo de la otra mujer*, trad. Raúl Sánchez. (2007). Madrid: Akal]
James, M.R. (2007). «Oh, Whistle, and I'll Come to You, My Lad», en *Collected Ghost Stories*. Londres: Wordsworth [«Silba y acudiré», en *Historias de fantasmas de un anticuario*, trad. Francisco Torres Oliver. (2002). Madrid: Valdemar]
—. (2013). «A Warning to the Curious», en *Collected Ghost Stories*. Oxford: Oxford Universty Press [«Aviso a los curiosos», trad. Mirta Meyer y Carlos Gardini, en *Cuentos de fantasmas*. (2014). Madrid: Siruela]
—. (2013). «Casting the Runes», en *Collected Ghost Stories*. Oxford: Oxford Universty Press [«El maleficio de las runas», trad. Mirta Meyer y Carlos Gardini, en *Cuentos de fantasmas*. (2014). Madrid: Siruela]
Jameson, Frederic. (1992). Postmodernism, or the Cultural Logic of Late Capitalism. Londres: Verso [*El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*, trad. José Luis Pardo. (1991). Barcelona: Paidós]
Jarry, Alfred. (2003). *Ubu Roi*, trad. Beverly Keith y G. Legman. Londres: Dover Editions [*Ubú rey*, trad. Wenceslao Lozano. (2017). Madrid: Alianza]
King, Stephen. (2011). *The Shining*. Londres: Hodder [*El resplandor*, trad. Marta Isabel Guastavino. (2001). Barcelona: Debolsillo]

Lacan, Jacques (2004). *The Four Fundamental Concepts of Psycho-Analysis*, ed. Jacques-Alain Miller, trad. Alan Sheridan. Londres: Karnac Books [*Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis*, trad. Juan Delmont. (1987). Barcelona: Paidós]

Lem, Stanislaw. (2002). *Solaris*. Londres: Faber & Faber [*Solaris*, trad. Joanna Orzechowska. (2011). Madrid: Impedimenta]

Lévy, Maurice. (1988). *Lovecraft: A Study in the Fantastic*. Detroit: Wayne State University Press

Lindsay, Joan. (2013). *Picnic at Hanging Rock*. Londres: Vintage Classics [*Pícnic en Hanging Rock*, trad. Pilar Adón. (2010). Madrid: Impedimenta]

—. (2013). *The Secret of Hanging Rock*. Londres: Vintage Classics

Lovecraft, H.P. (2005). *At the Mountains of Madness: The Definitive Edition*. Penguin Random House: Modern Library [*En las montañas de la locura y otros relatos*, Fernando Calleja. (1996). Madrid: Alianza]

—. (2011). «Call of Cthulhu», en *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. Nueva Yok: Barnes and Noble [«La llamada de Cthulhu», en *La llamada de Cthulhu y otros cuentos*, trad. Francisco Torres Oliver y Aurelio Martínez. (2011). Madrid: Alianza]

—. (2011). «Colour Out of Space», *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. Nueva York: Barnes and Noble [*El color que cayó del cielo*, trad. Ricardo Gosseyn. (1988). Barcelona: Edhasa]

—. (2011). «Dreams in the Witch House», *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. Nueva York: Barnes and Noble [«Los sueños de la casa de la bruja», en *Obras completas*, trad. León Arsenal. (2004). Madrid: Edaf]

—. (2011). «Notes on Writing Weird Fiction», *Supernatural Horror in Literature & Other Literary Essays*. Maryland: Wildside Press

—. (2011). «The Shadow Out of Time», *H.P. Lovecraft: The Complete Fiction*. Nueva York: Barnes and Noble [«La sombra fuera del tiempo», en *La sombra fuera del tiempo y otros relatos*, trad. Benjamin Briggent. (2015). Barcelona: Plutón Ediciones]

Luckhurst, Roger. (2013). *The Shining*. Londres: BFI

Marcus, Greil. (2011). *Lipstick Traces: A Secret History of the Twentieth Century.* Londres: Faber & Faber [*Rastros de carmín: una historia secreta del siglo XX*, trad. Damià Alou. (1993). Barcelona: Anagrama]

Matheson, Richard. (2008). *The Incredible Shrinking Man.* Nueva York: Tor Books [*El increíble hombre menguante*, trad. Isabel Merino. (2006). Madrid: La Factoría de Ideas]

McHale, Brian. (1987). *Postmodernist Fiction.* Londres: Routledge

Moorcock, Michael. (1999). *Behold the Man.* Nueva York: Gollancz [*He aquí el hombre*, trad. Domingo Santos. (1990). Barcelona: Destino]

Negarestani, Reza. (2008). *Cyclonopedia: Complicity with Anonymous Materials.* Melbourne: re.press [*Ciclonopedia: complicidad con materiales anónimos*, trad. Hugo Castignani. (2016). Segovia: Materia Oscura]

Nuttall, Jeff. (1968). *Bomb Culture.* Londres: HarperCollins [*Las culturas de posguerra*, trad. Lucila Benítez. (1974). Madrid: Martínez Roca]

Otto, Rudolph. (1958). *The Idea of the Holy.* Oxford: Oxford University Press

Parrinder, Patrick. (2008). *James Joyce.* Cambridge: Cambridge University Press

Poe, Edgar Allen. (2016) *Masque of the Red Death.* Nueva York: Createspace [«La máscara de la muerte roja», en *La máscara de la muerte roja y otros relatos*, trad. Benjamin Briggent. (2015). Barcelona: Plutón]

Powers, Tim. (2005). *The Anubis Gates.* Nueva York: Gollancz [*Las puertas de Anubis*, trad. Albert Solé. (2015). Barcelona: Gigamesh]

Priest, Christopher. (2011). *The Affirmation.* Nueva York: Gollancz [*La afirmación*, trad. Luís Horno. (1984). Barcelona: Edhasa]

—. (2005). *The Glamour.* Nueva York: Gollancz [*El glamour*, trad. Rubén Masera. (1999). Barcelona: Minotauro]

Sheppard, David. (2015). *On Some Faraway Beach: The Life and Times of Brian Eno.* Londres: Orion

Strugatsky, Boris & Arkady. (2012) *Roadside Picnic.* Nueva York: Gollancz [*Stalker: Pícnic extraterrestre,* trad. Raquel Marqués. (2015). Barcelona: Gigamesh]

Thomas, D.M. (2004). *The White Hotel.* Londres: W&N [*El hotel blanco,* trad. Jaime Zulaika. (2012). Barcelona: RBA]

Thomson, Philip. (1972). *The Grotesque.* Londres: Methuen

Wells, H.G. (2015). «The Door in the Wall», en *The Door in the Wall and Other Stories.* Nueva York: Createspace [*La puerta en el muro,* trad. Roser Vilagrassa. (2003). Barcelona: Acantilado]

Woodward, Ben. (2012) *Slime Dynamics.* Londres: Zero Books

Žižek, Slavoj. (2009). *The Sublime Object of Ideology.* Londres: Verso [*El sublime objeto de la ideología,* trad. Isabel Vericat. (2010). Madrid: Siglo XXI]

## MÚSICA

Miles Davis. (1970). *Bitches Brew*

Brian Eno. (1982). *Ambient 4: On Land*

The Fall. (1980). *Grotesque (After the Gramme)*

The Fall. (1982). *Hex Enduction Hour*

Joy Division. (1979). *Unknown Pleasures*

György Ligeti. (1963). *Requiem for Soprano, Mezzo-Soprano, 2 Mixed Choirs and Orchestra*

György Ligeti. (1967) *Lontano*

John Martyn. (1973). *Solid Air*

John Martyn. (1977). *One World*

Nico. (1968). *The Marble Index*

Tubeway Army. (1979). *Replicas*

## PELÍCULAS

*2001: A Space Odyssey* (1968), dir. Stanley Kubrick [*2001: Una odisea del espacio*]

*Amarcord* (1973), dir. Federico Fellini

*The Birds* (1963), dir. Alfred Hitchcock [*Los pájaros*]

*Blue Velvet* (1986), dir. David Lynch [*Terciopelo azul*]

*Close Encounters of the Third Kind* (1977), dir. *Steven* Spielberg [*Encuentros en la tercera fase*]

*Don't Look Now* (1973), dir. Nicolas Roeg [*Amenaza en la sombra*]

*Inception* (2010), dir. Christopher Nolan [*Origen*]

*Inland Empire* (2006), dir. David Lynch

*Interstellar* (2014), dir. Christopher Nolan

*Invasion of the Body Snatchers* (1978), dir. Philip Kaufman [*La invasión de los ladrones de cuerpos*]

*The Man Who Fell to Earth* (1976), dir. Nicolas Roeg [*El hombre que cayó a la tierra*]

*The Matrix* (1999), dir. The Wachowski Brothers [*Matrix*]

*Mulholland Drive* (2001), dir. David Lynch

*Night of the Living Dead* (1968), dir. George Romero [*La noche de los muertos vivientes*]

*Picnic at Hanging Rock* (1975), dir. Peter Weir [*Pícnic en Hanging Rock*]

*Planet of the Apes* (1968), dir. Franklin J. Schaffner [*El planeta de los simios*]

*Quatermass and the Pit* (1967), dir. Roy Ward Baker [*¿Qué sucedió entonces?*]

*The Quatermass Xperiment* (1955), dir. Val Guest [*El experimento del doctor Quatermass*]

*The Shining* (1980), dir. Stanley Kubrick [*El resplandor*]

*Solaris* (1972), dir. Andréi Tarkovski

*Stalker* (1978), dir. Andréi Tarkovski

*Star Wars* (1977), dir. George Lucas [*La guerra de las galaxias*]

*Under the Skin* (2013), dir. Jonathan Glazer [*Bajo la piel*]

*Welt am Draht* (*World on a Wire*) (1973), dir. Rainer Werner Fassbinder [*El mundo conectado*]
*The Wicker Man* (1973), dir. Robin Hardy [*El hombre de mimbre*]

PRODUCCIONES TELEVISIVAS

*Children of the Stones* (1976), producción de ITV, guion de Jeremy Burham y Trevor Ray, dir. Peter Graham Scott
*Quatermass* (1979), producción de Euston Films para ITV, guion de Nigel Kneale, prod. Trevor Childs
*Quatermass II* (1955), producción de la BBC, creada por Nigel Kneale
*Quatermass and the Pit* (1958-1959), producción de la BBC, creada por Nigel Kneale
*The Quatermass Experiment* (1953), producción de la BBC, creada por Nigel Kneale
*The Stone Tape* (1972), producción de la BBC, guion de Nigel Kneale, dir. Peter Sasdy
*Twin Peaks* (1990-1991), dir. David Lynch
*Whistle and I'll Come to You* (1968), producción de la BBC, dir. Jonathan Miller
*Whistle and I'll Come to You* (2010), producción de la BBC, dir. Andy de Emmony

Título original: *The Weird and the Eerie*



Inicialmente publicado en UK y USA en 2016
por Repeater Books, una marca de Watkins Media Limited
www.reapeterbooks.com


Gran Via Carles III, 94 - 08028 Barcelona
www.alphadecay.org

Primera edición: abril de 2018

Fotografía de cubierta:
Charles C. Zoller, *Silver Lake*, 1907-1932.
George Eastman House Collection

Composición: Sergi Gòdia
Impresión: Imprenta Kadmos

BIC: DNF
ISBN: 978-84-947423-8-5
Depósito Legal: B 3261-2018